IL DRAMMA.

Dono dell'autore.

IL DRAMMA

SAGGI CRITICI

DI

PAOLO EMILIO CASTAGNOLA.

IMOLA.

TIP. D'IGNAZIO GALEATI E FIGLIO

Via Cavour, già *Corso*, 35.

—

1897.

INDICE.

SAGGIO PRIMO.

DEL DRAMMA IN GENERALE.

§ I. La vita è la regola del dramma e il dramma è la regola della vita. . . . . *pag.* 1
§ II. Qual sia il fine dell'arte 5
§ III. Perchè il verosimile sia fondamento dell'arte . 9
§ IV. Il dramma in fasce 14
§ V. Qual merito si attribuisca a Pratina 17
§ VI. Perchè Eschilo abbia a riputarsi il vero padre della tragedia 18
§ VII. Le opere d'Eschilo hanno anche significazione religiosa e politica 21

SAGGIO SECONDO.

L'*ORESTIADE* DI ESCHILO.

§ I. In alcune tragedie di Eschilo a mala pena si scorge il secondo protagonista 25
§ II. Argomento dell'*Agamennone* 27
§ III. Protasi, epitasi, catastrofe, caratteri 31
§ IV. Le *Coefore* 34
§ V. Partito drammatico o *situazione dominante.* In che le più volte facessero consistere il partito drammatico gli antichi 36
§ VI. Le *Eumenidi* 40
§ VII. Pregi delle *Eumenidi* e delle tragedie di Eschilo in generale 43

§ VIII. Se e quanto sien da rappresentare i delitti e le cose schife o atroci nel dramma . . . *pag.* 50
§ IX. Definizione aristotelica della tragedia 56

SAGGIO TERZO.

LE QUATTRO *MEROPI*.

§ I. La *Merope* di Euripide 60
§ II. La *Merope* del Maffei 66
§ III. La *Mérope* del Voltaire. 72
§ IV. La *Merope* di Vittorio Alfieri 82
§ V. La verseggiatura e lo stile 88

SAGGIO QUARTO.

LA *DAME AUX CAMÉLIAS*.

§ I. Analogia di sentimenti 94
§ II. La forma della tragedia cade in disuso . . . 96
§ III. L'argomento della *Dame aux Camélias*. . . . 98
§ IV. Incoerenza del carattere di Margherita . . . 99
§ V. Incoerenza del carattere di Armando 104
§ VI. Altro sconcio 106
§ VII. Da che risulti il carattere. 107

Note 111

I.

DEL DRAMMA

IN GENERALE.

§ I.

LA VITA È LA REGOLA DEL DRAMMA E IL DRAMMA È LA REGOLA DELLA VITA.

Il celebre poeta e drammaturgo francese Victor Hugo nella prefazione al suo poema drammatico *Cromwel,* esponendo i principî, e, a dir così, la teoria della scuola romantica, di cui fecesi antesignano, divise la storia tutta del mondo in tre grandi evi o periodi: *l' età primitiva, l' antichità* e *l' evo moderno;* e risolutamente poi sentenziava che a questi tre periodi corrispondono le tre forme o spartizioni massime della poesia, la *lirica, l'epica* e la *drammatica;* conchiudendo che la drammatica è la forma più perfetta perchè la meno esclusiva, come quella che abbraccia, contiene in sè e ritrae il grottesco e il leggiadro, il male e il bene, il bello e il brutto. Questa rispondenza delle forme della poesia con le età del mondo non è del tutto esatta.[1]) Dappoichè nessuno vorrà negare potersi la poesia lirica dir propria di ogni tempo e di ogni luogo, e non che andar cessando, esser fioriti nel secolo passato e nel presente presso tutte le nazioni civili poeti lirici, i quali per molti capi ben possono con-

tendere co' più famosi antichi. E da altra parte è ugualmente noto ad ognuno come, se la drammatica sorse dopo la lirica e l'epica, tuttavia giunse nella stessa antichità a tal grado di altezza e di perfezione da rendere imitabili gli esempi che ce ne rimangono.

Ma se la sentenza di Victor Hugo è falsa (almeno in parte) *storicamente*, io per me la direi per alcuna guisa *idealmente* vera. Atteso che i pensieri, i sentimenti, le passioni che sono specialmente proprie dei popoli primitivi, quali l' ardimento e l' orgoglio guerresco, il senso di adorazione verso la divinità in qualsivoglia modo concepita e figurata, l' amore tra i due sessi, l' affetto sviscerato per la terra natale ritrovano certo nella poesia lirica l'espressione e la forma loro più acconcia. Così ugualmente l'evo antico o i tempi che diciamo eroici, nei quali la crescente civiltà vien consertando gli affetti domestici al culto della patria e delle leggi, dando luogo a diversi ordini nel medesimo consorzio, svegliando la cupidigia della gloria, l' ardore della conquista, l' odio verso gli estrani e l' amore de' proprî cittadini, i tempi eroici, dico, naturalmente si specchiano nella poesia narrativa; e finalmente l'età moderna con tanta varietà e raffinatezza di usi e di costumi, con tanta altezza e precisione di scienze e discipline, con sì grande complicazione di sociale commercio e di reciproche aderenze, con intreccio sì vario e talora sì cupo di timori e di speranze, di odî e di amori, e cioè insomma con tale e tanto contrasto d' infinite e spesso ardenti passioni, par che in nessun altra forma di arte possa meglio e più fedelmente ritrarsi che nelle varie specie della poesia drammatica. Se poi di ogni altra forma letteraria il dramma sia o non sia la più perfetta, io non saprei facilmente giudicare senza ponderar bene il tema o, come dicono, *studiar la questione*. Mi sembra ad ogni modo che il romanzo po-

trebbe al dramma contendere il primato, ma di ciò non intendo qui tener discorso: certo si è che l' uno e l' altro son capaci di ricevere in sè tal finitezza di lavoro da renderli opere d' arte insigni, le quali hanno insieme assai vincoli di parentela. Quindi, mi pare possiamo tenerci alla opinione dell' Hugo, questo almeno riputando insieme con lui che la forma drammatica si avvenga all' età moderna meglio di ogni altra; sebbene gli altri due generi non sieno certo mai per mancare presso i popoli culti, e sebbene lo stesso Victor Hugo abbia contraddetto coi fatti la sua propria sentenza, scrivendo non solamente drammi, sì ancora gran copia di liriche, parecchi romanzi e poemi.

Chi vorrà disconoscere, dopo quanto si è detto, che lo studiare i più bei monumenti della poesia drammatica presso gli antichi e i moderni, il ricercare quali sieno o debbano essere le qualità essenziali del dramma, l' indagar le norme da cui è governato, il riconoscer in certo modo i sentieri onde i sommi poeti giunsero ad ottener fama imperitura in quest' arte, in conchiusione il trar profitto dai lor capilavori a fine di meglio gustar le bellezze create dagli altissimi loro intelletti, chi vorrà, dico, sconoscere questi cosiffatti studi e ricerche essere non meno importanti e sottili che piene di grandissimo diletto?

Ora io mi propongo non di trattare in modo ampio e disteso, che ciò sorpasserebbe di troppo le mie forze, siffatto argomento, già tentato da molti, ma solo di aggiungere alcune mie osservazioni forse non del tutto vane. Lo studio del dramma non può andare disgiunto da quello della vita umana, nè si può trattar dell' uno senza discorrer dell' altra. E poichè ogni arte, ma in principal modo ogni opera letteraria, e più spezialmente la poesia o arte drammatica, è fondata sul verosimile, possiamo stabilire un principio, e cioè che la vita è la

regola del dramma, e di rincontro che il dramma può esser la regola della vita. Mi sia lecito spiegare il mio concetto.

La vita è la regola del dramma, perchè se il poeta immaginasse casi, passioni e caratteri diversi o contrari a quelli che veggiamo essere di presente, o sappiamo essere stati nel mondo, è troppo manifesto ch' ei se ne andrebbe con le fischiate. Donde risulta che gli autori dovrebbero tutti, se tutti fosser savi, aver di continuo nella memoria, siccome norma di ogni loro concepimento quello che diceva di sè il Goldoni, aver sempre posto ogni studio e diligenza *a non guastar la natura.* E il « guastar la natura », cioè tradire il vero e travestir, se mi si concede la metafora, la vita per le comodità dell' intreccio e della catastrofe, è cosa che non avverrebbe tanto di sovente se fermo si tenesse l' occhio al precetto di cui ragioniamo.

Il dramma può esser poi la regola della vita. Molto andrebbe errato chi si pensasse aver io voluto intendere con queste parole che gli uomini dovessero addirittura modellarsi sovra gli esempi, o come oggi si dice, i *tipi* che ci offrono sulla scena i drammi del tempo nostro. Dio buono! Potrebbesi mai credere ch' io fossi così melenso da profferire questo ridevole consiglio, e voler che gli uomini divenissero la buffonesca e dispregevole copia della copia di sè stessi? Io voleva dir per contrario che allorquando il dramma, senza dilungarsi dalla realità presente, ci offre casi, passioni e caratteri tali da poterli chiamare non per la ferocia, ma per la loro mostruosità morale, disumani, la vita rimirando questa sua effigie, questa teatrale rappresentazione di sè medesima, dovrebbe finalmente accorgersi e spaventarsi della propria bruttezza, dell' abbominevole corruttela in cui qui o colà precipita, vergognarsi, e correggersi.

§ II.

QUAL SIA IL FINE DELL' ARTE.

Ogni giudizio presuppone qualche norma giudicativa; vo' dire alcun assioma, alcuna verità secondo la quale ci sia dato pronunziar sentenze, che non paiano mosse da capriccio o da falso conoscimento, ma possano dall' universale essere approvate e stimate conformi a ragione.

Or quali saranno rispetto al dramma questi principî o criterî massimi?

Di uno ho non molto addietro accennato dicendo che il verosimile è fondamento dell' arte in generale, e però anche della poesia drammatica, ed ora aggiungo l' arte esser necessariamente governata dal fine cui per sua propria essenza e natura si rivolge.

E qual è cotesto fine dell' arte? Oh quanti e quanto diversi giudizi ed opinioni vennero a battaglia per risolvere tal quistione! Fu già tempo che si stimò con quasi universale sentimento fine dell'arte essere il diletto; ed in verità parve che se non unico almeno principale intento dei poeti di Corte fosse quello di dilettare i padroni o protettori munifici, da cui attendevano premi ed onori; lusingando anche la vanità loro, ed intrecciando alle vaghe immagini e alle piacevoli avventure i vanti genealogici di quei signori e la celebrazione dei loro fatti. Presso di noi questo reputato assioma che il *fine dell' arte è il diletto* fu con grande costanza propugnato da una famosa Accademia, la quale finalmente con le sue pastorellerie e bambolaggini non riuscì ad altro che a dimostrarne apertamente la falsità.

Allora sorse per la legge dei contrapposti una scuola che disse il fine dell' arte dover essere tutto morale e

civile. Questa non andava tanto errata quanto l'altra, e basti che ci diede il Parini, l'Alfieri e il Manzoni; tuttavia non coglieva peranco direttamente nel segno.

Ai dì nostri vuolsi dai più che il fine dell' arte sia il vero, niente altro che il vero o meglio la rappresentazione della realità; e questi si accostano al segno ancor meglio se riguardiamo il principio che proclamano; ma se ne discostano (dico la maggior parte almeno di essi) più di tutti gli altri se guardiamo alla guisa in che si affaticano di attuarlo. Reale infatti non chiamano se non ciò che si riferisce alla materiale esistenza delle cose, alla vita organica, alle sensazioni, agli istinti. Costoro negano la parte più nobile dell' uomo, la vita interiore dello spirito, le facoltà più sublimi dell' animo, quali sono la coscienza e il libero arbitrio. Così proponendosi di rappresentare il vero e niente altro che il vero, non pur lo dimezzano, ma lo sfigurano e lo convertono in falso: credono di rappresentarci l' uomo qual è, e lo tramutano in bruto incapace di governare se stesso, incapace di sentire la dignità della propria natura, incapace di sottrarsi al predominio del senso; e quando veggono qualche eroico atto di virtù, dicono che quel tale si crede operar liberamente, è non è altro che un pazzo invasato da qualche idea fissa; e quando veggono alcun orribile misfatto dicono che quel tal altro non è uno scellerato, ma è costretto a ciò da un istinto cieco, da una forza irresistibile.

Le quali opinioni ci mostrano che le dottrine pratiche seguono quasi sempre le filosofiche, e quando la filosofia prevalente niega la spiritualità e la libertà umana, e riduce ogni atto dello spirito ad una contrazione di nervi o ad una secrezione di fosforo, l' arte non riesce più a sollevarsi dalla materia, e s'intrattiene volentieri a blan-

dire le prave inclinazioni e ad irritare la sensualità fino all' estremo.

Checchè sia di ciò a me sembra che nè il diletto, nè la moralità o la civiltà o l'insegnamento, neanche il bene in se stesso, nè finalmente il vero non sieno il fine proprio dell' arte.

Or di nuovo qual è dunque esso mai? Se io non son falso indovino tu medesimo che leggi stai per suggerirmelo: *Il fine dell' arte è il bello.*

E diciamo poi la verità, non fu questo l' apoftegma che dai tempi antichi, e nonostante le teoriche diverse che s' industriarono di sopraffarlo, si mantenne per tutti i secoli fino a noi? E non è questo il detto che più spontaneamente ci suggerisce il senso intimo e la ragione? Qual maggior lode si può dare ad una eccellente opera d' arte? Per fermo non possiamo dir altro se non che è bellissima.

Ben si può l' arte rivolgere ad altri fini che non sien la bellezza; e saranno altamente lodevoli quegli scultori que' pittori, que' poeti, i quali mirino a perpetuar la memoria dei grandi fatti, ad esaltar la virtù, a conservar la effigie e la storia degli uomini egregi; ma il valore artistico di queste opere può egli principalmente consistere nel nobile intento che si proponeva l' artefice? Certo no; perchè se la statua, il dipinto, il poema, non avranno lume di bellezza, niuno li terrà in pregio, non dureranno nella ricordanza dei posteri. Per contrario un argomento anche frivolo, anche di nessuna importanza acquisterà pregio inestimabile se l' opera in cui è incarnato sarà bella. Nè mi distendo a confortar con esempî la mia sentenza, chè troppi ne ricorrono alla mente di chicchessia.

Ma se il bello è il proprio fine dell' arte, avrem con ciò risoluto ogni difficoltà, ogni questione? Non per anco; dacchè subito ci vien innanzi la vecchia disputa circa il

bello ideale e il bello naturale. Se non che io non vo' trattar per ora questa seconda questione, e mi terrò contento a porre come fermo assioma che *l' effettuazione del bello* è il solo fine proprio dell' arte.

Riman da sapere in che guisa il bello e il verosimile, questi due principali canoni, debbano regolar l' opera dell' artista, e, nel caso nostro speciale, come possano far che i poeti drammatici cansino alcuni di quei scogli ai quali non di rado rompe la nave loro. Perciò mi occorre fare alcune generali osservazioni.

E in primo luogo affermo con piena sicurezza di non andare errato che l' aver posto il bello come solo e proprio fine dell' arte, non esclude nell' opera artistica la rappresentazione del brutto. Se la rappresentazione del brutto fosse esclusa dall' arte, noi dovremmo riputar aver fallito la meta i più grandi poeti del mondo, che sì largamente rappresentarono il brutto nei volumi loro immortali, come fecero Dante, lo Shakespeare, Giovanni Milton, il Goëthe e via oltre; nè fa bisogno il dire che il brutto necessariamente tiene gran luogo nella tragedia, la quale è pure la specie più sublime del genere drammatico. I veristi o realisti moderni dunque hanno ragione quando vogliono che niuna delle cose in realità sussistenti o spettanti alla vita umana sia per legge estetica esclusa dall' opera d' arte; errano solo in credere che il brutto sia da rappresentare come il bello per sè medesimo, professando una specie singolare di indifferenza verso l' uno e l' altro. Laddove cotesta rappresentazione del brutto io son fermissimo nel pensare che non debba servire eccetto che al più facile e più intero conseguimento del fine già detto, come apertamente potrebbesi vedere esaminando questa o quella delle opere d' arte più vicine alla perfezione.

§ III.

PERCHÈ IL VEROSIMILE SIA FONDAMENTO DELL' ARTE.

Circa il verosimile che io chiamai fondamento dell' arte mi fa bisogno dissipare un dubbio forse già suscitatosi nella mente di chi legge.

Se tu sei, dirà taluno, sì convinto che l' opera drammatica non debba uscir dal verosimile, come e perchè non ti pare anche meglio che lo scrittore debba attenersi addirittura al vero, secondo la sentenza dei *realisti?* Non è il vero più importante, più vivo, più attrattivo, più alto e più degno del verosimile? Non è il verosimile una pallida e incerta sembianza del vero, quasi di volto specchiato in acque trasparenti, secondo la stupenda similitudine dantesca? [2])

E non è il vero la sola cosa che possa interamente appagar l' intelletto e il cuore? E vorrai tu escludere il vero dall' arte, quando per consentimento presso che universale non altro si domanda oggi agli artisti che il vero?

Escludere il vero dall' arte? Dio mi guardi! Io vorrei anzi escluso da essa ogni falsità e tutto che dal vero si allontana. Ma la rappresentazione teatrale che cosa preme più, che sia vera in sè stessa o che tale sembri ai riguardanti? Che gioverebbe rappresentare un fatto realmente avvenuto, se gli spettatori lo giudicassero impossibile ad avvenire?

Non tutto il vero è verosimile, poichè questo dipende dalla opinione degli uomini, e perchè la onnipotenza della natura o meglio la mente creatrice degli enti reali spazia assai di là dalla comprensione dell' intelletto umano; il quale ignora non solamente la più gran parte del possibile, ma eziandio del reale. Onde spesso le cose inopi-

nate, se pure ci accadono sotto gli occhi, le diciamo incredibili. Ora io affermo la scienza e la storia essere fondate nel vero, e poco importa che a molti questo vero dovesse parere inverosimile, come fu da principio il sistema copernicano, e come sono certi eventi maravigliosi nella storia dei popoli, che non si crederebbero se i monumenti non gli attestassero. L' arte invece dico essere fondata nel verosimile; perchè se la cosa rappresentata dall' artista non sembra possibile, nulla gli gioverà che sia vera. A lui non si richieggono, come allo storico, i documenti dei fatti narrati, nè come all' astronomo le prove razionali del suo sistema; e l' inverosomiglianza ci basta per condannare l' opera sua. Dall' altro canto poco preme che l' *Erminia* del Tasso, il *frate Cristoforo* del Manzoni, i *Rusteghi* del Goldoni e tanti altri personaggi di poemi, romanzi e commedie non abbiano mai esistito, quando riconoscendo noi possibile, cioè simili al vero, gli affetti e i caratteri in quelli dal poeta dipinti, tanto ci dilettano o commuovono e rapiscono.

Consideriamo infatti da che prenda origine il verosimile. Molti scrittori fra i quali Plauto, il Molière, lo Shakespeare e il Goldoni misero in su la scena il carattere dell' avaro. Certo, molti avari furono e sono al mondo; ma credete voi che quelli dei quattro nominati scrittori fosser personaggi reali ed esistenti ai tempi loro, i quali così operassero per l' appunto, pronunziassero quelle parole, corressero quelle peripezie, come nelle commedie si mostra? Anzi, ditemi, siete voi curiosi di sapere se l' *Arpagone* del Molière abbia realmente vissuto? Son certo che ridendo mi risponderete di no. E perchè di ciò nulla v' importa? Vel dirò io stesso: perchè a voi basta riconoscere nell' *Arpagone* e negli avari di Plauto, dello Shakespeare e del Goldoni i veri e perpetui caratteri dell' avarizia, vi basta di conoscerli verosimili.

Una rilevante conseguenza da tutto questo si deduce, ed è che il verosimile sempre si origina dal vero, sempre lo presuppone e rappresenta in due modi: 1º come realità sussistente, individuata, su cui l'artista abbia notato i caratteri che dovrà imprimere nell' opera sua. E niuno di noi dubita che quei celebri autori avessero su più di un avaro sussistente e vivo studiato i segni della passione che voleano ritrarre; 2º come idea generale, *tipo, modello* capace di rappresentare tutti i casi particolari o di fatto. Il che vuol dire che ogni fatto, ogni sussistenza dipende, ha origine da una *idea vera,* da un esemplare che costituisce la perenne possibilità di quelle tali cose, le quali sono ad immagine di esso plasmate.

Dal fatto e dall' idea, cioè dal vero nei suoi due aspetti, il reale concreto, e l'intelligibile astratto, sgorga il verosimile; che verso il fatto, verso il reale è un' allegoria, verso l'idea l'intelligibile, è una personificazione. L'*Euclione* di Plauto è una personificazione dell' avarizia, ed è perciò stesso un' allegoria che rappresenta tutti gli avari, o almeno un genere, una specie di avari e non un solo. Lo stesso dicasi dell' *Arpagone* e dello Shylock, i quali come personificazioni individuano l'idea, l'esempio, il tipo generale, e come allegorie si applicano a tutta una specie o a tutto un genere.

Ed i sommi poeti per questo doppio ufficio del verosimile, che non essendo nè il fatto nè l'idea, nasce dall'uno e dall' altra, ed ambidue li rappresenta, sepper congiungere nei personaggi creati dalla fantasia loro i caratteri che costituiscono l' individuo colla nota generica, per la quale in esso ravvisiamo un' idea esemplare; attesochè appunto per questo i poeti e gli artisti più grandi si chiamano creatori, perchè le opere loro quasi tanto quanto quelle della stessa natura sono individuazioni reali e concrete di archetipi ideali.

Che più? Osservisi ancor questo e poi seguiti a dir chi vuole l' arte non esser fondata nel verosimile. Che cosa fa il verista? Ritrae, copia, con la più scrupolosa esattezza quel che ha dinnanzi agli occhi, ovvero uomini e fatti storici; e già prima che nascesse la moderna scuola dei veristi così fecero molti grandi poeti. Così fece Dante nel rappresentarci Farinata, Vanni Fucci, Maestro Adamo, Sordello e via dicendo. Così fece il Tassoni nel Conte di Culagna, così il Goldoni nel Fulgenzio della commedia gl' *Innamorati* e in moltissimi altri personaggi; ma tosto che i fatti e gli uomini, da questi autori per tal guisa e con sì gran fedeltà dipinti, preser luogo nell' opera d' arte, non ebber più alcun valore in quanto veri, ma solo in quanto verosimili e cioè diventarono allegorie. La ragione è manifesta: gli spettatori che si accalcano nel teatro a veder la commedia del Goldoni non possono aver conosciuto la persona ritratta in Fulgenzio, e se non ritrovassero in lui i caratteri dell' amore geloso, comuni a quasi tutti gl' innamorati, non applaudirebbero, ma fischierebber l' autore: al quale non chiedono un ritratto che rappresenti un uomo solo, ma tutti quelli del genere o della specie medesima. Per questo appunto la *Divina Commedia*, anche laddove accenna a fatti o personaggi storici, ha pur sempre un significato allegorico, e Sordello ci rappresenta il cittadino infiammato dalla carità di patria, Vanni Fucci l' empietà congiunta agli istinti bestiali, Filippo Argenti, l' ira più feroce e più stolta. Allo stesso modo gli eroi d' Omero sono divenuti altrettanti simboli. Ulisse l' astuzia, Nestore la saggezza, Ettore il valore magnanimo, Achille il coraggio e la dispettosa fierezza; e tuttochè Omero e Virgilio abbiamo inteso di narrar fatti e passioni commoventi e non già formare allegorie, pure Andromaca e Penelope saranno sempre allegoricamente l' amore e la

fedeltà coniugale, Didone l'amore infelice, Eurialo e Niso l'amicizia eroica.

Donde si rileva altresì che, sebbene il fine proprio dell'arte sia il bello, tuttavia non la si può render direttamente nemica del buono, vo' dire della moralità. Questo sarebbe sostituire al bello il brutto, il quale, se dall'arte non si deve punto escludere, non deve però al bello sostituirsi, come già si è dimostrato: imperocchè ogni rappresentazione di qualsivoglia maniera è di per sè un esempio proposto ai riguardanti, i quali mai non omettono, quantunque il più spesso inconsapevoli, di trarre dall'esempio una conseguenza applicabile alla vita umana. E ciò viene a ribadire, mi sembra, non potersi considerar mai qual soggetto di arte, acconcio a perpetuar la fama dell'opera e del poeta, quello che si rifiuti a divenire un simbolo o un'allegoria; cioè esprima, rappresenti il vero di un caso o di un uomo singolare, anzichè in generale della natura nostra comune.

Chi voglia studiare il nascimento di questo genere di poesia e conoscerne la propria natura, non può rivolgersi altro che ai monumenti della letteratura greca, che ci mostrano siccome a grado a grado il dramma colà giungesse a toccar quasi l'ultima perfezione.[3]) Il teatro greco, nonostante la terribilità dei casi che porge alla vista, nonostante l'idea del fato che predomina, e come dire governa l'azione drammatica, nonostante l'atrocità di certi delitti, l'efferatezza di certe passioni, il più sovente ci desta nell'animo, e in altissimo grado, il sentimento del bello; e val quanto dire che il più sovente consegue il suo proprio fine.[4])

Sì, quando noi diciamo che il bello è il fine della poesia drammatica come di tutte le altre arti, intendiamo ch'essa dee svegliarci nel cuore un senso d'ineffabile dolcezza misto a un desiderio ardentissimo di compiere

atti generosi ed anche talvolta, starei per dire, sagrifizi eroici. Questi sono senza verun dubbio gli effetti naturalmente prodotti dalla bellezza in generale, e in particolare dai più sublimi lavori d' arte: certo ognuno li ha provati dinanzi alle maravigliose opere del Creatore, leggendo le pagine immortali de' più grandi poeti, e massimamente io credo meditando quella *Commedia,* che i posteri di Dante chiamarono a buon dritto *Divina.* La quale, se non è rappresentabile per la sua grandezza e per la sua forma su i nostri teatri, non però cessa di pertenere quasi più al genere drammatico che non all' epico.

§ IV.

IL DRAMMA IN FASCE.

Tutto ciò che si riferisce alla drammatica greca è così noto, fu tanto studiato da illustri eruditi, vi sono tante opere che intorno all'antica tragedia si rivolgono, da sembrare al tutto superfluo quanto su tale argomento io sto per dire; ma se i miei lettori possono e vogliono usarmi cortesia, com'io spero, sopporteranno il breve fastidio di riudir cose già dette, per le considerazioni e illazioni che intendo trarne circa le norme o leggi su cui stimo dover esser fondata l'arte di che discorriamo.

Nessuno ignora che dal ditirambo, inno sacro a Bacco, cantato da numeroso coro, il dramma greco ebbe sua prima origine. Il ditirambo era surto in Corinto, dove fioriva il culto di Dioniso; Arione di Lesbo avealo ampliato in canzone corale, poi lo avea trasformato Laso di Ermione, il quale perfezionò quell' inno che da principio non fu se non se la significazione del culto entusiastico della natura; e mediante certi ritmi audaci e

svariatissimi, l' adornò di tale splendore che la gloria di Arione rimase oscurata. Laso recò dal Peloponneso alla Corte de' Pisistràtidi in Atene questa sua nuova maestria. Così il canto bacchico fu introdotto nelle feste pubbliche e i cittadini più ricchi gareggiarono fra loro per l'abbigliamento e l'istruzione dei cori, i quali composti di cinquanta persone, faceano danze intorno agli altari fumanti di Dioniso.* Ora questa ode corale in sè contenea certi principî o elementi i quali, svolti, poteano trascendere i termini della poesia lirica, ed era perciò molto naturale che, mentre i cori festivi consideravano vicino e propizio il Nume di cui celebravansi le glorie, e nel loro entusiastico commovimento partecipavano in certo modo a' suoi destini, alle persecuzioni da lui sofferte, ai riportati trionfi, molto, dico, era naturale che non solamente si accennassero quelle avventure come già note, ma si procurasse di farle presenti mediante il racconto o l' azione. Onde al canto si vennero aggiungendo rappresentazioni mimiche e l' uso di analoghe vestimenta. Il coro fu poscia diviso da Stesicoro d' Imera in due semicori, i quali, danzando a vicenda cantavano, il primo la *strofe,* il secondo l'*antistrofe* e quindi, sospesa la danza, tutti insieme l'èpodo. Dal fin qui detto è chiaro che l'origine del dramma greco grandemente somiglia a quella del dramma medievale cristiano; ambedue nascono da sacri misteri, ambidue figurano patimenti e trionfi, ambidue sono amplificazioni di canti religiosi e cominciano col congiungere all' inno lirico di preghiera e di laude una rappresentazione mimica, dalla quale si passa alla sposizione epica per mezzo di alcuni cantori, che, distaccandosi dal coro, lo intramezzano con recitar le geste e la passione del Nume. Questi cantori o personaggi che

* V. Curtius: *Storia greca,* vol. II. Torino, Loescher 1884.

narrano, e senza dialogizzare si rispondono per integrare la storia o sposizione del simbolo, già si erano probabilmente introdotti nel rito del mistero innanzi a Tespi, cui si attribuisce l'invenzione del protagonista. E se l'introduzione di questo personaggio si dee veramente ad Eraclide di Ponto, nativo d'Icaria, che prese il nome di Tespi, fiorito, circa 536 anni avanti Cristo, non s'intende chiaramente come l'invenzione del dramma fosse attribuita ad Epigene di Sicione; perocchè senza quel personaggio non poteva esservi ombra di quella che propriamente dicesi azione drammatica e non semplicemente mimica. Per quel che si riferisce a Tespi, chi non sa del carro col quale conducevasi di villaggio in villaggio, e su cui rappresentando egli, forse lo stesso Dioniso, simulava i casi che si favoleggiava essere intervenuti al Dio?

Ma finchè la rappresentazione rimase nei confini del rito, e si mantenne essenzialmente religiosa, cioè trattò solo gli argomenti connessi con la storia e il culto di Bacco, non potea molto allargarsi. Se non che a Sicione per opera forse di Epigene, onde è probabile ne venisse a lui quel vanto che abbiamo già detto, al Dio Bacco fu sostituito l'eroe Adrasto; ed a Corinto stessa par che si variassero le favole: i quali progressi verso la rappresentazione profana non ebbero il pieno loro svolgimento se non solo in Atene.

Dopo Tespi si rammentano gli Ateniesi Cherilo e Frinico; ed a questo che fu tra i precursori ed emuli di Eschilo, il più grande, fiorito su la fine del secolo VI e sul principio del secolo V innanzi Cristo, dan lode di aver posto su la scena le donne, di aver abbellito i canti corali rendendoli più graziosi, e tentato argomento storico e recente, facendo, a spese di Temistocle, rappresentare la presa di Mileto.

Questa tragedia non die' altro frutto all'autore che il dover pagare una multa di mille dramme per aver rimemorato agli spettatori una sventura e vergogna della patria, commovendoli fino alle lagrime. Ma seppe acquistar poi lode con la tragedia intitolata le *Fenicie* mettendo su la scena la vittoria di Salamina e precorrendo in ciò Eschilo.[5])

§ V.

QUAL MERITO SI ATTRIBUISCA A PRATINA.

Pratina, di nazione dorico, della città di Fliunte, fiorito circa il 500 av. Cristo, si stima inventore del dramma satirico, nel quale sponeansi gli eroi stessi della tragedia in mezzo a casi piacevoli, e vi si introducevano cori di satiri, ufficio dei quali era muovere il riso, con lazzi e gesti buffoneschi e linguaggio comico fino alla trivialità. Essi facean conveniente corteggio al Nume, che simboleggiando il principio fecondatore delle terre, e in ispecial modo della vite, amava gli scherzi, la letizia, il riso; perocchè dal succo della vite si derivano e fanno più allegra la vendemmia. Ciascun si ricorda che i primi embrioni del dramma furon *ludi comici*, cioè *villeschi*, dai villaggi e contadi ove si celebravano: poi si cominciò a separare tutto quanto simboleggiava tristi avvenimenti o dogmi religiosi da ciò che serviva alla pura giocondità, ma innanzi al tempo di Pratïna possiam credere che il dramma avesse insieme il più delle volte del tragico e del comico o satirico che voglia dirsi. Ora il cittadino di Fliunte, fece che il dramma satirico, siccome la *farsa* nei teatri moderni, si rappresentasse dopo la trilogia, cui si die' perciò il nome di *tetralogia*.

Il valore di Cherilo, di Frinico, di Pratina non possiam conoscere qual si fosse, poichè andarono perdute le opere loro; ma perdute probabilmente non erano al tempo di Orazio, il quale dato a Tespi il vanto di aver trovato il genere prima ignoto della musa tragica, e ricordato il suo carro e gl'istrioni imbrattati i volti con le fecce del vino, di costoro non fa punto menzione: per il che dobbiam credere che non fossero da paragonare con Eschilo, al quale il Venosino subito trapassa, dicendolo inventore delle maschere sceniche, del coturno, dei paludamenti, primo costruttore del palco scenico, e primo a sollevar lo stile alla grandezza veramente tragica. [6])

§ VI.

PERCHÈ ESCHILO ABBIA A RIPUTARSI IL VERO PADRE DELLA TRAGEDIA.

Ripensando la storia maravigliosa della Grecia e i gloriosi che eternarono la fama della patria loro, Eschilo ci si dipinge nella fantasia come un esempio mirabile e, sto per dire, come uno di quegli eroi di grandezza sovrumana ch'ei pone su la scena. Era egli di antica stirpe, e per essa unito con sacri legami al più venerando tempio che fosse nella contrada, al tempio d'Eleusi; onde chiama se stesso figlio di Cerere.

Dal che intendiamo quanto sentisse il pregio di appartenere ad una schiatta sacerdotale, e come gli stesse ferma nel cuore la sua religione, religione che non disgiungeva gli Iddii dalla patria. Ed egli aveva garzonetto ancora veduto precipitar la tirannide; avea poscia, in età di 35 anni, combattuto a Maratona, dove la prima

volta i Persiani, sotto il comando di Dati e di Artaferne generali di Dario, impararono come 10 mila di quelli ch' essi chiamavano dispregevoli ateniesi potessero sconfiggere un esercito persiano undici volte altrettanto numeroso; avea combattuto a Salamina, dove fu sì rintuzzata la vanitosa stoltezza e l' alterigia di Serse; avea combattuto a Platea, dove gli alleati greci diedero altresì grave colpo alla potenza sterminata dei Persi: insomma non pur veduto le maggiori battaglie, ma validamente operato in quella serie illustre di memorabili fatti, pei quali tanto si levò il nome e il predominio d' Atene, e sarebbero stati non meno degno soggetto che la guerra troiana di un' epopea ellenica, se per ventura a cantar quelle imprese e quelle glorie si fosse rinvenuto allora in Grecia, tra quei che eran pure così grandi poeti, un altro Omèro.

Colui che pagava il debito di prode cittadino con la spada in pugno, seppe non meno servire la patria con le opere dell' ingegno; e se ebbe comune con mille e mille altri suoi concittadini la gloria delle armi, fu gloria solamente sua l' esser chiamato *padre della tragedia,* come già dicevasi Omèro dell' epopea, e come poi fu detto Eròdoto della storia.

Ma perchè padre della tragedia, se abbiam veduto che altri innanzi di lui avean trattato questo genere, e che in più special modo a Tespi se ne attribuiva l' origine?

Uno, anzi il più singolar merito di Eschilo rispetto alla tragedia, si fu l' introdurre un secondo protagonista. Rimpetto a questo, ben piccolo riesce l' onore, che tuttavia gli spetta, di aver variato e perfezionato i volti posticci dei numi, degli eroi, delle donne e aver dato ai principali personaggi il coturno, per il quale faceasi maggiore la statura, e aver primo alzato il palco per gli

attori, facendolo stabile col sostegno di poche travi *(modicis instravit pulpita tignis)*. Finchè solo il coro cantava le lodi di Bacco, quell' inno fu lirico; poi divenne, come si è detto, epico, ma certo non peranche drammatico: allorchè Tespi introdusse il protagonista, si venne formando l' embrione del dramma; il sentimento lirico ed epico potè pigliar carattere passionato; non pur v' ebbe luogo un vero dialogo fra il protagonista ed il corego, sì ancora questo dialogo potè divenir, qualora occorresse, altercazione; ma sol quando l' ingegno di Eschilo creò il secondo protagonista, solamente allora, dico, vi potè esser vero contrasto. Ed eccoci non pure al disviluppo dell' embrione, ecco non pure ampliato il ludo scenico, sì veramente quasi in un attimo uscendo appena dalle fasce, ecco il dramma già essere adulto. Il dramma è la rappresentazione della vita, e la vita è contrasto; il contrasto è perciò come dire l' essenza d' ogni opera drammatica. Che cosa ne sospinge ad operare? I desideri, gli affetti, le passioni; ora il contrasto delle passioni non è l' esplicamento maggiore delle forze dell' animo? Non è l' azione, cioè il dramma recato al più alto grado d' intensità? Ma inoltre si noti che senza il contrasto delle passioni, non sarebbe possibile quel concorso di fatti e di casi, onde si forma il nodo e donde poi nasce la *peripezia* o *catastrofe*.

Eschilo è dunque il vero padre della tragedia, perchè intuì quello che alla rappresentazione scenica è più essenziale, colse il dramma nel vivo, sentì non essere azione commovente dove non è contrasto, e vide che senza almeno il secondo protagonista, il fecondo germe dell' azione teatrale imbozzacchiva. Poichè sebbene io non sia per voler niegare che in un solo personaggio possa aver luogo il contrasto delle passioni, ed anzi conceda volentieri che questa interna pugna talvolta risulti più sublime

e più drammatica di ogni altra, egli è pur da osservare come eziandio questo siffatto interiore combattimento mai forse non potrebbe nascere nello spirito dell' uomo, s' ei non si trovasse in commercio co' suoi simili, e in sè non ricevesse gli effetti delle parole e delle azioni loro. L' *Amleto* dello Shakespeare ce ne porge un mirabile esempio: il dramma possiam dire sta tutto in esso Amleto; ma come potrebbesi dentro quell' anima suscitare ed avvivare il contrasto fino al grado supremo, qualora Geltrude sua madre, Ophelia, l'amata fanciulla, e Claudio re di Danimarca non istessero del pari su la scena, e fra essi e lui non intercedessero vincoli o di sangue o d' amore, e le opere e le passioni loro non gli movessero in cuore odio, pietà, brama di vendetta, affetti in somma sopra ogni dire tumultuosi?

§ VII.

LE OPERE D' ESCHILO HANNO ANCHE SIGNIFICAZIONE RELIGIOSA E POLITICA.

Quando si dice che Eschilo introdusse il secondo protagonista, mal si crederebbe non aver innanzi di lui avuto la tragedia altro che il coro ed un solo personaggio. È cosa evidentissima che già vi erano personaggi accessorî o accomodatizi, dappoichè noi vediamo esserne parecchi nelle tragedie di Eschilo, oltre i due protagonisti: ed anzi è osservabile in alcune delle opere sue ritrovarsi parecchi personaggi accessorî e dei protagonisti un solo; o sia che le componesse innanzi alla nuova sua invenzione, o che talvolta ritornasse al vecchio uso, forse perchè l' argomento non gli forniva in modo spontaneo l' applicazione del nuovo concetto drammatico. Così per esempio,

nel *Prometeo legato,* il *Potere*, la *Forza, Vulcano,* l' *Oceano, Io* e *Mercurio,* oltre il *Coro delle Oceanine*, son tutti, a parer mio, personaggi secondarî, anche Io e Mercurio, che hanno parte più essenziale nello svolgimento dell' azione semplicissima. [7]) Se non che mal noi possiamo giudicare delle tragedie che ci rimangono così spicciolate senza le altre due con le quali formavano la trilogia. E per vero il *Prometeo legato* fu certo la prima delle tre e quasi non altro che protasi dell' intreccio, alquanto forse più complicato, che si annodava, e scioglieva nelle altre due. Di cotal guisa noi vediamo che nelle *Eumenidi,* terza dell' *Orestiade,* la quale delle antecedenti non è quasi altro se non la mera conclusione, *Oreste* riman solo protagonista, poichè la *Pizia*, *Apollo*, *Minerva* e l' *Ombra di Clitennestra* non sono personaggi passionati, ma solo intervengono a promuovere o a racquetare la passione, i furori del figlio di Agamennone.

Il progresso del dramma qual noi lo abbiamo accennato, fu intimamente connesso cogli eventi storici, e massimamente con la potenza che Atene acquistò per le vittorie riportate sovra i Persiani e pel racquisto della libertà popolare, che dalla cacciata de' Pisistratidi venne sempre ampliandosi durante e dopo le guerre persiane; al tempo di Pericle conservò un certo equilibrio, e, lui morto, presto degenerò in licenza. Eschilo, in quanto cittadino, non diversifica punto da Eschilo in quanto poeta ; l' opera sua nell' uno e nell' altro carattere mira sempre al medesimo fine. Egli, come Pindaro, fa che gli uditori suoi abbiano aperto l' adito ai più occulti recessi del mito, del quale mette in luce la significazione e la santità morale, rischiarandola colla esperienza attinta nella storia. L' uomo qual' è ritratto da Eschilo nel personaggio simbolico di Prometeo, tenace nella lotta e non dômo dal dolore, superbo pel sentimento di sua potenza,

infaticabile nel pensare nuovi trovati, ma proclive anche all' operare inconsulto, alla presunzione e all' orgoglio, ritrae la generazione de' contemporanei suoi, ansiosi di procedere ognor più innanzi senza mai ritrarsi. * Nel tempo medesimo significava altresì, a mio avviso, il concetto religioso e morale che l' uomo non può sottrarsi alla possanza del fato, nè dee però cedere, avvilirsi, prostrarsi al tutto di animo, ma eroicamente sostenere la sventura e il dolore, e ognora intendere al bene del genere umano, come avea procacciato Prometeo col rapire al Sole una favilla, e recare ad esso il dono del fuoco.

Seguì egli poi l' esempio di Frinico, ponendo sulla scena avvenimenti di storia contemporanea; ma laddove Frinico nelle *Fenicie*, l' anno 476 av. Cristo, aveva esaltato Temistocle, egli, quattro anni dopo, nella terza tragedia della trilogia, alla quale appartenevano i *Persiani*, e che era intitolata *Glauco*, onorava singolarmente Aristide, come l' eroe che avea più che altri forse concorso alla vittoria di Salamina, e non già in un combattimento navale, ma terrestre, sterminando con poche genti i Persi discesi nell' isola di Psittalea, prima della battaglia di Salamina, per impedire il passo alle navi greche.

Poco meno che ad Aristide la musa d' Eschilo rendeva omaggio a Cimone, nel quale il sommo tragèdo onorava, a dir così, la natura ellenica, cioè il carattere proprio ed essenziale a tutti i suoi concittadini: amava dunque ed esaltava i radicati usi e costumi, gli ordinamenti politici, le consuetudini de' maggiori, la signoria degli ottimati, la disciplina de' tempi antichi ; e perciò allorquando i sollevamenti popolari, rompendo ogni diga, giunsero a minacciare financo l' ultima rocca delle prische leggi, l' Areopago, il poeta già settuagenario non

* V. Curtius : *Storia greca*, vol. II.

se ne rimase in disparte, ma entrando nell' agone di quelle politiche lotte e dispute di parte, con l' *Orestiade* volle commuovere il popolo di Atene in pro della santa maestà dell' Areopago, contro cui si romoreggiava; e nelle *Eumenidi* lo rappresentò quale istituzione assolutamente divina. L' areopago andò salvo, e forse a ciò non iscarsamente contribuì la tragedia eschilèa rappresentata l' anno 458. Ma in mezzo a quella popolare licenza cui davano luogo i novelli ordini democratici, egli sentivasi come dir solo e straniero nella sua stessa patria; non era questa la libertà, non era questo il glorioso e venerato assetto civile, per il quale egli avea sparso il proprio sangue. Si ritrasse perciò in Sicilia, dove più volte erasi recato alla corte del tiranno Gerone, ed a Gela, oggi Terranova, morì. Una favola tradizionale ed assai nota corse dappoi intorno alla sua morte, e forse aveva un' allegorica significazione che non ci è ben chiara. Si narrava, se fa d'uopo ridirla, che un'aquila, rapita una testuggine e innalzatasi a volo, la lasciò quindi cadere perchè s' infrangesse sovra una pietra. Quella che dall'alto all' occhio dell' aquila avea dato sembianza di pietra, era la testa calva del vecchio Eschilo. Il quale tosto si morì, verificandosi l' oracolo che avea predetto dover egli morire di colpo venuto dal Cielo. [8])

II.

L'ORESTIADE

DI ESCHILO.

§ I.

IN ALCUNE TRAGEDIE DI ESCHILO
A MALA PENA SI SCORGE IL SECONDO PROTAGONISTA.

Su le tragedie di Eschilo si può fare uno studio assai profittevole; perchè l'inventore del secondo protagonista, il padre della tragedia, ci mostra avere, se non tutte, certo le più e le migliori qualità del poeta drammatico; e se ciò non ostante egli non recò il dramma a perfetta compitezza, non si dee questo apporre a lui, ma piuttosto alle condizioni in cui ritrovò la rappresentazione scenica.[9]) Al tempo di Cimabue era possibile che sorgesse un Giotto, ma non un Raffaello; nè sarebbe stato così grande come fu Guglielmo Shakspeare se fosse nato nell'età del Chaucer.

Delle sette tragedie d'Eschilo, che ci son rimaste, la prima in ordine di tempo si crede essere *i Persiani*, rappresentata nel 472 av. Cr.: ma sappiamo ch'egli in età di soli 25 anni produsse la sua prima tragedia su la scena (500 av. Cr.), e ne scrisse non meno di 70, oltre molti drammi satirici. Io poi stimo che *le Supplici*, da non confondere con una delle perdute intitolata *le*

Danaidi, che precedeva, * e forse alcune altre di quelle che tutt'ora abbiamo, fossero anteriori ai *Persiani*, perciocchè nelle *Supplici* non che esservi due protagonisti a mala pena si può dire ve n'abbia un solo, Pelasgo, re degli Argivi, ed anzi la parte non pur maggiore, ma principalissima, è quella del coro dal quale s'intitola la tragedia; ritenendo così quest'opera carattere primitivo, salvo che l'argomento non è più il mito di Bacco. Inoltre si noti che anche il numero dei personaggi secondari è ivi assai scarso, consistendo in Danao e un Banditore. Potrebbesi forse da più d'uno asserire che Danao, padre delle Supplici, s'abbia a considerare come il secondo protagonista; ma qual parte ha egli nell'azione? così scarsa che è quasi nulla, e potrebbe, sembrami, dirsi che s'unifica al tutto con le Supplici sue figliuole. Epperò quest'opera ne porge, a mio avviso, l'immagine del dramma qual doveva essere allorchè il giovine Eschilo cominciò a contendere di valore e di fama cogli altri poeti già rinomati e suoi competitori.

Qui non giova che c'intratteniamo su le quattro sue tragedie; le quali non possiamo considerar come intere, mancando ciascuna delle altre due che integravano la *trilogia*. Esaminiamo piuttosto l'*Orestiade*, e veggiamo in essa quali sieno i caratteri proprî del dramma tragico allorchè giunse col poeta eleusino alla forma che direi propria di questo genere, forma poscia, è vero, ampliata e piegata a maggiore artifizio e complicazione d'intreccio, senza che la si mutasse però essenzialmente.

* « Gli *Egizi* e le *Danaidi* rappresentano le due azioni anteriori alle *Supplici* » G. Setti, *Disegno storico della letteratura greca*.

§ II.

ARGOMENTO DELL' AGAMENNONE.

Su la torre più eccelsa che si levi in Argo, la torre che sorge su la reggia degli Atridi, da un intero anno vigila durante la notte una guardia in aspettazione di quei fuochi, che dalle spiagge troiane, via via di monte in monte per tutta Grecia annunzino ad Argo la caduta d' Ilione, e quindi il prossimo ritorno dell' oste achea e del sommo duce, che aveala condotta alla vittoria.

La vedetta

> .... qual vigile cane, delle stelle
> I concilî contempla, ed i possenti
> Luminari del cielo, apportatori
> De la state e del verno. *

Ma finalmente vede apparire i segnali desiderati; onde ancor più che dell' essere prosciolto dalla dura vigilia, si rallegra che sia presto per far ritorno il suo sire.

Clitennestra, resa consapevole del grande conquisto, esce ad offrir sacrifizi a Giove. Il coro dei seniori la dimanda della cagione, ella annunzia il fausto evento, e ad esso, che ne brama certezza, dice dei fuochi dal monte Ida fino al giogo Aracneo accesi con mirabile prestezza, recanti ad Argo novella essere la città di Priamo espugnata. La regina simula gioire del ritornar che farà indi a poco il marito. Dubita il coro tuttavia che l' annunzio sia fallace; ma sopraggiunge l' araldo Taltibio, il quale dà certa notizia della distruzione di Troia e dell' imminente ritorno di Agamennone. Clitennestra prosegue a fingere grandissimo giubilo, e

* Traduzione di F. Bellotti.

commette a Taltibio riportare al re essersi ella per tanti anni serbata a lui fedele ed apprestargli festoso accoglimento. Rientra quindi nella reggia; e Taltibio, interrogato dal coro, narra siccome l'armata dei Greci sia stata percossa ed in gran parte sommersa da furiosa tempesta, rimanere illeso il naviglio del re d'Argo, ma non sapere se altri, nè quanti siano scampati. Giunge Agamennone sovra un carro e con lui Cassandra, fiore delle prede troiane. Il coro gli fa liete accoglienze, pure accennando oscuramente che la città non fu retta con giusto governo in sua assenza, ed esalta il valore e la saggezza di lui. Risponde il trionfatore di Troia vantando in brevi parole l'operato sterminio di quella città, e soggiugnendo che se Argo avesse d'uopo d'alcuna medicina, egli era presto a curare i suoi mali anche occorrendo col ferro e col fuoco. Gli esce incontro Clitennestra, lo saluta e festeggia, come tenera sposa, e narra astutamente aver patito lunghi affanni, immaginando sventure e tremando a false novelle di ferite e di morte. Indi fa mostra d'ingannatrice allegrezza pel fausto suo ritorno:

Ben io quest'uom nomar potrei mastino,
Che difende l'ovil; fune, che salva
Nave in periglio; di sublime casa
Ferma colonna; unico figlio al padre;
Lido a' nocchieri oltra ogni speme apparso;
Giorno a mirar bellissimo, che segue
Di burrasca all'orror; limpido rio
Dell'assetato viandante al labbro. *

E ad innalzarlo quasi a pari de' numi, lo invita ad entrar nella reggia calpestando ricchissimi tappeti, che ella fa distendere fino al carro. Non vuole Agamennone far cosa che gli procacci invidia e lo mostri insuperbito,

* Traduz. di F. Bellotti.

ma dopo non lungo diverbio, facendosi tôrre i calzari, acconsente:

..... a me dal piede
Si sciolgano i calzari, onde non sia
Che dall'alto mi colga ìnvido sguardo
Così sugli ostri passeggiar; chè troppo
È turpe fasto disertar co' piedi
La ricchezza domestica e i tessuti
Compri a molt' oro. *

Si volge Clitennestra a Giove invocandolo propizio, e nel suo segreto propizio intende alla fiera trama da lei preparata:

..... o Giove,
Pronubo Giove, odi i miei voti, e cura
Abbi di ciò che a consumar t' accingi. **

Entrato Agamennone nella sua regale dimora, Clitennestra parla a Cassandra, ed invita anch' essa ad entrare, dicendole che si acconci alla condizione in che il destino l' ha posta, e assicurandola che le sarà leggera la servitù. Nulla risponde la schiava troiana, nè si muove dal carro, e alle replicate dimande della regina, la quale dubita che siccome straniera ella non intenda il linguaggio dei Greci, rigida tace pur sempre tanto che indispettita Clitennestra, ivi lasciandola, si ritrae. Allora la figliuola di Priamo comincia a prorompere in gravi lamenti, e con maraviglia del coro che a quando a quando la interroga, non avendone mai risposte certe, predice o meglio accenna i delitti che stanno per consumarsi entro la reggia, e quindi profetizza che a lei medesima sta sopra la morte. Alla perfine queste cose in modo aperto rende manifeste e palesi; il coro ne inor-

* Traduz. di F. Bellotti.
** Traduz. di F. Bellotti.

ridisce ed ella esalato un ultimo lamento, minacciando la vendetta celeste alla perfida moglie ed al suo drudo, va con forte animo ad esser da loro uccisa.

Non molto dipoi si odono le strida del re ferito a morte. Il coro su la scena se ne commuove altamente, e comincia a deliberar che cosa abbiasi a fare; ma poco stante ritorna Clitennestra con altera e sicura fronte a vantarsi dell' insidia usata contro il marito e a giustificar l' iniquo tradimento, chiamandolo giusta vendetta della morte d' Ifigenia. Il coro più volte il parlare della regina interrompe con sensi di raccapriccio e con presagio di nuovi delitti e nuove stragi.

Sovraggiunge Egisto, il quale reca a sè il vanto di essere stato primo a ordir l' inganno contro Agamennone ed a compiere anche da sua parte (essendo egli figliuolo di Tieste) una giusta vendetta sopra il figlio di Plistene e nipote di Atreo. Il coro liberamente gli rampogna tanta scelleraggine, e lo chiama anche vile che non abbia osato trafiggere il re di sua mano. Replica il traditore superbamente, e già il coro mette mano alla spada e quegli altresì; ma s' intromette Clitennestra, la quale rattiene colui che per lei occupa il trono di Agamennone, e il coro (composto, si rammenti, di seniori) mostra piegarsi alla malignità della sorte.

Mentre dura l' azione sono ad essa di quando in quando intramezzati i canti corali intesi ad esprimere i moti di dubbio, di tema, d' incertezza, di terrore nei seniori suscitati dai casi che vengono succedendo. Quei canti rimemorano puranco la storia degli Atridi e le cagioni dell' esizio di Troia, lamentando la sorte umana con frequenti sentenze su la instabilità della fortuna e della prosperità regale, sul terribile avvicendarsi delle colpe e sopra il fatale adempiersi delle spietate vendette.

§ III.

PROTASI, EPITASI, CATASTROFE, CARATTERI.

Qui fermiamoci un poco ad esaminare la tela dell'*Agamennone*. Subito rinverremo in questa tragedia le parti veramente costitutive del dramma, le quali forse sarebbe difficile il rinvenire in quelle, ove dicemmo non essere più che in embrione o più che adombrato un vero secondo protagonista. Dico le parti costitutive del dramma, le quali sono, come ognun sa, la protasi, cioè proemio o introduzione, il nodo o epitasi e la catastrofe o scioglimento. [10]) Ora la protasi dell'*Agamennone* consiste nel soliloquio della vedetta, mirabile tratto di poesia col quale il poeta ne introduce, direi, alla grandezza e al soggetto della tragedia; il nodo o epitasi viene a distendersi nelle scene susseguenti fino alla uccisione di Agamennone e di Cassandra, che sono il principio della catastrofe svolgentesi nelle scene ultime; con le quali, consumato il parricidio, si dà fine alla tragedia.

Niuno penerà certo a riconoscere nelle indicate parti dell'*Agamennone* la protasi e lo scioglimento; ma forse ad alcuno parrà che l'epitasi o nodo quasi non meriti questo nome, per essere assai poco intrecciato, e non dar luogo quasichè a nessun vivo contrasto.

Vivo non sembrerà forse in evidente guisa a chi non penetri bene addentro nell'arte di Eschilo, la quale per fermo differisce non poco da quella dei drammaturghi moderni. Questi sanno rendere il contrasto assai manifesto e spiccato, e lo tratteggiano con arditissimi colpi, facendolo risaltare non meno dalle parole e dai concetti che dai caratteri e dalle passioni. Ma se noi consideriamo la scena fra Clitennestra e il coro prima che giunga

il re d'Argo, e l'altra fra Clitennestra ed Agamennone, tosto comprenderemo quel che il poeta vuol farci scorgere, cioè che celata da fina simulazione, si agita nel cuore della regina fierissima procella di malnate passioni; e quindi evvi pur vivo contrasto, così coi desiderî velatamente espressi dal coro, come con la imprudente fiducia di Agamennone. Queste due scene sono saggiamente intramezzate dal racconto del nunzio Taltibio, che, dopo aver detto prossimo l'arrivo del re, narra l'infelice dispersione degli eroi greci stati alla presa di Troia, onde il coro ne piglia più tristo augurio. Entrato Agamennone nella reggia, non cessa però il contrasto, anzi si fa maggiore: perchè il rimaner Cassandra muta agli inviti della regina ridotta a parlar sola, palesa chiaramente come la sfortunata Priamide, dotata di spiriti profetici, tutto vegga l'animo di lei e sia non meno stomacata che atterrita dalla truce iniquità dell'adultera; onde quel silenzio è sublime. Or dunque insino a qui l'azione è proceduta in questo modo, che la trama di Clitennestra sta per venire pienamente ad effetto, avendo ella saputo ingannare il marito; ma le sue menzogne non han rassicurato il coro, nè irretito Cassandra. La quale prorompe adesso in quelle lamentazioni, in quelle profezie che tengono sospesi e trepidanti gli spettatori fino al ritorno di Clitennestra su la scena. L'impudente, audace vantamento di questa anche si contrappone coi sentimenti ond'è commosso il coro, che sopravvenuto Egisto sta per venire al sangue, ed è a stento rattenuto dalla gravezza e prudenza senile. Qui dunque il dramma è, si può dire, perfetto in riguardo ai più necessari elementi che debbono costituirlo. Solo potrebbe dirsi ch'esso è rîstretto in una troppo breve azione, e non esser questo perciò un ampio quadro dove alla vista ci si porgano i costumi dei tempi eroici. In maggiore ampiezza vuolsi trattato il

dramma storico al tempo nostro; ed io consentirò volentieri che allorquando alcun sommo ingegno sappia produrre opera tanto vasta di poesia drammatica, senza incorrere in gravi difetti, il suo lavoro abbiasi a pregiare assai più che un altro qualsivoglia di antico tragèdo. Se non che io reputo ciò essere oltre ogni dire ed oltre ogni credere difficilissimo, se non al tutto impossibile: e le ragioni meriterebbero di essere divisate distesamente; il che non è richiesto nè opportuno in questo luogo.

Frattanto è da notare siccome negli angusti limiti della tragedia, qual era presso le origini, Eschilo sapesse quanto si poteva in debita proporzione di spazio mirabilmente tratteggiare i caratteri, che insieme con l'intreccio integrano il dramma. Dappoichè, dicendo non mancare nell'*Agamennone* gli elementi più necessari ad ogni rappresentazione scenica, volli intendere ivi ritrovarsi anche la dipintura di quelli; anzi sto per dire che la tragedia eschilèa e parecchie altre di Sofocle e di Euripide potrebber chiamarsi tragedie di carattere anzichè d'intreccio, come si dice di molte commedie.

Infatti quanto non sono maestrevoli e risoluti i tocchi onde il poeta ci disegna in Clitennestra la moglie perfida, capace di ricoprir con menzogna i suoi perversi fini, altera di esser discesa da Giove e di cinger la corona; nel conquistatore di Troia il superbo monarca vanaglorioso delle imprese condotte a fine, e troppo fidente in sè medesimo; nel Coro la vecchiezza onesta, ma dubitosa e volentieri prolissa in lamenti e sentenze; amante della giustizia e della libertà, ma disposta a sopportare l'iniquità e la tirannia; finalmente in Cassandra muta in due scene e solo in una parlante, la donna regale, casta, al sommo infelice e al sommo coraggiosa? Ed in quest'ultimo carattere parmi, sebbene in pochi versi,

più mirabilmente risplenda la sublimità e l'arte del grande poeta.

§ IV.

LE COEFORE.

La scena rappresenta la piazza di Argo innanzi alla reggia, e da un lato s' innalza la tomba di Agamennone. La protasi di questa tragedia è mùtila; il dialogo fra Oreste e Pilade si riduce quindi a pochi versi ed insignificanti, perciocchè da esso altro non si apprende fuor solamente essere allora tornato Oreste in Argo. Sopravvenendo Elettra e il coro delle Coefore (schiave portatrici di libagioni alla tomba di Agamennone per ordine di Clitennestra), i due amici si ritraggono in disparte. Elettra si consiglia con esso il coro di che maniera debba compiere il rito; quindi prega le porgano ascolto Mercurio e gl' inferi numi; invoca dal padre soccorso a sè e ad Oreste lontano e vendetta contro i regicidi. S' avvede poi che una ciocca di capelli è deposta sul sepolcro come offerta in sacrificio all' ombra di Agamennone, e non sa immaginare altri possa aver compiuto l' atto pietoso salvo che Oreste, poichè i capelli sono simili ai suoi. Scopre anche sul suolo orme che si aggiustano alle peste del suo piede, e ciò la commuove di subita speranza; si appresenta Oreste allora, e per varî segni si fa riconoscere. Elettra rallegrasi quanto comporta il doloroso suo stato; ed ella e Oreste seguono poi lungamente a lamentar la morte del padre, a invocarlo, a chiedere ai Numi di poter compiere la vendetta. Narra Elettra in che modo Clitennestra uccidesse il marito, e dimandando Oreste perchè la madre abbia inviato libazioni al sepolcro del re, risponde il Coro essere stata

a ciò sospinta dall'aver sognato di partorire un drago, che poi dalla sua mammella suggeva non pur latte, ma sangue. Vede il giovine in ciò presagio e invito dei numi a uccider la madre, e disegna il modo di farsi accogliere come forestiero nella reggia, per compiere il feroce proposito; onde seguito da Pilade picchia alle porte e chiama a gran voce che alcuno venga a udir le novelle, delle quali è apportatore. Non molto di poi esce Clitennestra. Oreste si finge inviato da Strofio Focense ad annunziarle la morte del figlio; del che la regina simula sentir gran dolore, lamentando come propria sciagura quel che le cagiona contento. Fa quindi entrare i due forestieri e si allontana per tener consulta co' suoi più fidi: anche Elettra si ritrae. Poco stante esce Gilissa, già nutrice di Oreste, piangente la morte di lui, mandata ad Egisto per fargliela nota e per chiamarlo a udirne il racconto dall'ospite. Il Coro invoca propizi gli dei al figlio del re, che torna a vendicare il padre. Viene Egisto, il quale interroga brevemente il Coro, e nulla potendo sapere di certo da esso, entra nella reggia per dimandar se vere novelle rechi l'ospite forestiero. Subito poi si odono le sue grida, ond'è chiaro ch'egli cade trafitto da Oreste. Esce un servo atterrito ricercando Clitennestra per darle avviso di quanto avvenne; e alle sue grida ella sopraggiunge, nè molto sta che le si fa incontro il figlio, palesandole che viene ad ucciderla. Invano ella geme, si fa scudo dell'essergli madre, e segue un'altercazione, finchè Oreste la trascina fuor della scena. Il Coro esprime la speranza che la morte della regina chiuda per sempre il succedersi dei delitti e delle sventure nella casa degli Atridi. Ed ecco riesce Oreste tenendo in mano la tunica o rete, con la quale Clitennestra avvolse il marito per trafiggerlo, e fa protestazioni che die' morte giustamente alla madre, qual punitore delle scelleratezze

di lei, esecutore della giustizia dei Numi, sospinto dal fato, obbediente agli oracoli di Apollo. Ma tuttavia inorridito di sè medesimo vede le Furie, invisibili ad altri, e sente esser da loro incalzato, e più non potendo stare, si fugge. Il Coro rimane turbato di tale ultima sciagura, nè sa più quando la rea sorte degli Atridi sia per aver fine.

§ V.

PARTITO DRAMMATICO O « SITUAZIONE DOMINANTE. » IN CHE LE PIÙ VOLTE FACESSERO CONSISTERE IL PARTITO DRAMMATICO GLI ANTICHI.

L' azione di questa seconda tragedia è ancora più tenue che non quella della prima; nondimeno ben vi si possono distinguere le tre parti costitutive: il dialogo di cui rimangono solo pochissimi versi è la protasi, le scene susseguenti fino all' entrare di Egisto nella reggia formano l' epitasi, le altre rimanenti la catastrofe.

Dirò qui assai brevemente di quel fondamentale concetto o partito drammatico, che oggi molti chiamano (con frase non bella nè propria) *situazione dominante,* giacchè non s' intende il dominare delle situazioni se non per forza di quell' uso che non si può dir lingua, ma piuttosto gergo. Il partito drammatico non era inteso dagli antichi al modo che lo intendono i moderni, sebbene anco i moderni si giovino sovente della maniera in cui lo concepivano gli antichi. Tenendomi ora alle *Coefore,* il partito drammatico consiste ivi nello stato presupposto dei personaggi allorchè l' azione comincia; dal quale tutta la tragedia piglia uno speciale carattere, un' impronta non pure di grandezza, ma di passionato contrasto. Il contrasto è più evidente nella 1ª della trilogia, ove

si vede esser trattato, dirò così, più alla moderna; nelle *Coefore* dipende maggiormente dalla *intonazione generale,* se mi si concede questa metafora oggi molto abusata. Clitennestra manda offerte e libazioni all' ombra di Agamennone, perchè l' agitano sogni funesti derivanti da un principio di rimorso. Elettra è tutta immersa nel dolore sì per la memoria dell' orribile delitto che le ha tolto il padre, onde l' amore verso la madre le si è cangiato in odio, sì per l' avvilimento e il disprezzo in che la tengono i regnanti, e sì per essere disgiunta dal caro fratello, e non saper quando, nè se giammai sarà ch' egli torni a vendicare il padre; Oreste per gli oracoli d' Apollo sentesi investito del tremendo ufficio di punitore, ufficio che se da un lato gli promette la gioia della vendetta, e lo appaga nel pensiero di ricuperare il proprio retaggio, dall' altro gl' impone la orribile necessità d' infrangere le più sacre leggi della natura, di compiere l' atto più disumano che possa immaginarsi; il coro delle schiave (forse troiane) nella successione dei delitti, che fatalmente affligge la schiatta degli Atridi, scorge probabile accrescimento di miseria, e non è per un poco sollevato dalla speranza, che tosto presagisce mali peggiori. In queste particolari condizioni dei personaggi sta tutto il dramma: l' azione si svolge naturalmente, senza trovati pellegrini, senza contrasto esteriore, con somma brevità; onde potrebbe a molti parere che contrasto non vi fosse: ma non è così; lo spettatore doveva certamente sentirlo nella rappresentazione scenica e ad alto grado; i lettori, se avvezzi a penetrare il bello dei componimenti drammatici, lo sentono anch' essi, quantunque in grado assai minore per essere avvezzi a contrasti più sforzati.

Vero poeta non è chi non abbia senso artistico, nè vero artista chi non abbia sentimento poetico; la poesia e le arti del disegno sono intimamente congiunte fra

loro ; quella per molti riguardi si può rassomigliare e comparare con queste ; con la scultura assai volte ed ancor meglio con la pittura. Non è qui il luogo di venir raccogliendo e dichiarando tali analogie ; circa il soggetto presente del mio discorso noterò solamente che al pittore fa bisogno ricercar nel proprio ingegno il modo più acconcio di rappresentare il fatto storico o allegorico prescelto a subbietto del quadro, figurandosi i personaggi in quella cotal guisa che meglio valga ad imprimere nell' animo dei riguardanti il concetto informatore del suo dipinto. Additiamo qualche esempio a chiarir la cosa ; e torrò un tema niente complicato per non distendermi di soverchio in parole. Sia materia del poeta o dell' artista l' antica Saffo ; dico la Saffo della tradizione e non della storia, perchè ognun sa oggi che la poetessa non fece il salto di Leucade, e colei che si gittò da quel sasso in mare e perì miseramente non fu la poetessa : ma la tradizione si compiacque della pietà che nasceva dal confondere l' una con l' altra in una persona sola. Ora in qual momento, in quale atto sarà propizio all' opera d' arte immaginare la celebre ed infelice amante ? Un poeta sommo ce l' ha mostrato, e la pittura e la scultura non hanno saputo far meglio che ritrarla in quel modo istesso. Sta per sorgere l' aurora ; Saffo seduta sopra una pietra presso al ciglione del promontorio di Leucade tocca leggermente la lira, guarda verso oriente e volge parole di addio alla bellezza eterna dell' universo.

Alcuni diranno che questa positura è *accademica,* non ci dà il vero, non ci commuove, perchè manifestamente apparisce studiata, lavoro di maniera. Il *manierato* io lo abborro ; ma questo vizio risulta il più spesso dalla guisa di esecuzione ed assai raramente dal concetto. Il rappresentare Saffo nell' atto che, prima di precipitarsi nei gorghi del mare, riguarda il cielo e dice mestamente

addio alla vita e al mondo, non ha nulla in sè di manierato; chè se scolpita e dipinta ci potrà sembrar opera di non ottima scuola, sempre ci parrà bella anzi sublime nei versi di Giacomo Leopardi. E per venire alla conseguenza che si può dedurre dall'esempio, affermo senza dubitazione alcuna che l' *Ultimo canto di Saffo* è poesia altamente drammatica, per averne il poeta posto innanzi il suo tema, a dir così, nel momento più opportuno, nelle condizioni più acconce, come quando il ritrattista presceglie una piuttosto che altra attitudine ad esprimere il carattere speciale e quasi la storia intima della persona ritratta. Insomma il poeta seppe appresentarci Saffo in modo tale da farci sentire il contrasto, il profondo tumulto che si agita nell' animo di lei non ostante che tutto sia quiete d'intorno, sereno il cielo, rorida la terra e pacate anco, sebbene mestissime, le voci di lamento che le sgorgano dal petto. [11])

Ora siccome nel canto leopardiano così del pari in qualsiasi opera scritta per la scena, il partito drammatico può consistere nella peculiare condizione in cui fin da principio sien posti i personaggi o per lo meno il protagonista; e dal partito o situazione dominante di questo modo intesa, naturalmente derivano i contrasti, non dirò più strepitosi (cioè quelli che oggi si chiamano *colpi di scena,* i quali sbalordiscono lo spettatore grossolano) ma certo i più commoventi e più conformi al buon gusto, alle buone regole dell' arte. Un altro esempio assai chiaro Eschilo medesimo ce lo porge nel *Prometeo legato*, la cui drammatica sublimità deriva tutta dallo stato infelice dell' unico protagonista; stato che senza varietà d'accidenti offre al poeta occasione di esprimere la profonda e violentissima lotta di passioni e la insuperabile magnanimità dell' eroe. E sebbene con gran dovizia di episodi, la incredibile efficacia drammatica, onde siamo stupiti

e percossi solo anche leggendo l' *Amleto* di Guglielmo Shakespeare, non discende forse innanzi tutto dall' aver quest' ingegno sovrumano messo infin da principio il suo protagonista in quegli angosciosi dubbi, in quel terribile dovere di vendicare, come Oreste, la morte del padre su la propria madre e sopra l' usurpatore del trono? In tal guisa dunque sarebbe meglio intendere la *situazion dominante,* e non già far che sia un fortuito avvenimento, una strana combinazione, un contrasto svolto in poche scene e faticosamente preparato ne' due o tre atti precedenti. Il che non vuol punto dire che altri partiti non sieno lodevoli, efficaci e da chiamare convenientissimi al dramma; spesso anzi l' ingegno drammatico si rivela nella novità del contrasto e negl' impreveduti effetti scenici che ne risultano. Parecchi autori moderni hanno acquistato celebrità per aver saputo ritrovarne di tali; ma solamente allora i partiti ai quali accenno piacciono durevolmente e sono dai conoscenti dell' arte approvati quando al fine dell' opera appieno rispondano, e cioè non producano soltanto una forte commozione momentanea, ma suscitino e lascino in cuore il sentimento della bellezza.

§ VI.

LE EUMENIDI.

La Pizia nel vestibolo del tempio di Apollo in Delfo, il giorno del mese a ciò assegnato, invoca la Terra e le deità che dalla Terra, primiera profetessa, ebbero l' una dopo l' altra dono di profezia e lo trasmisero ad Apollo; indi accenna che secondo il costume e il rito sceglierà, consultando la sorte, quali dei supplicanti debbano interrogarla prima, quali poi. Onde pare nel vestibolo si figurassero affollati greci e stranieri desiderosi di responsi.

Finita la rituale invocazione, la Pizia entra nel tempio; ma ne riesce subito atterrita dicendo aver veduto quivi un uomo in atto supplichevole grondante di sangue la mano, con la spada imbrandita, ed intorno a lui giacenti ed immerse nel sonno femmine orride, che descrive quali il mito fingeva le Furie. Nell' interno del tempio Apollo conforta Oreste con la promessa che avendolo egli instigato ad uccidere la madre non lo tradirà, anzi veglierà sopra di lui e lo aiuterà contro i suoi nemici, comechè le Furie non sieno per cessare d' inseguirlo e tormentarlo: nè però egli si arresti finchè non sia giunto in Atene. Oreste rinnova le preci, ed Apollo commette a Mercurio che si faccia guida del figlio di Agamennone. Apollo sparisce ed Oreste esce dal tempio seguitando Mercurio.

Alle Furie dormenti viene in sogno Clitennestra (l' ombra si appresenta su la scena perchè agli spettatori chiaro si manifesti cotesto sogno), la quale inveisce contro di loro, e con amaro scherno le rimprovera che si facciano fuggire Oreste, il matricida, e le instiga fieramente a raggiugnerlo, a soffiar sopra di lui fiato di morte, a investirlo di fuoco. Il Coro si desta (l' ombra è discomparsa), si rammarica che la fiera sia uscita dalle sue reti e impreca agli Iddii Mercurio ed Apollo, accusandoli che proteggano il delitto, e promettendosi di non lasciar tuttavia impunito il delinquente.

Ricomparisce Apollo, che viene a discacciar le Eumenidi, siegue un' altercazione; elle imputano al nume il matricidio di Oreste, ed ei se l' appropria qual castigo dovuto alla rea che uccise il marito. Replicano le Furie tenersi ad onore il punire il figlio, poichè la madre non fu colpevole quanto lui, e volano a perseguirlo.

La scena mutasi nel tempio di Minerva, ove Oreste entra e alla Dea si raccomanda, protestandosi purgato dalla espiazione e dai sacrifici; lo sovraggiunge il Coro

minacciante, guidato appresso al fuggitivo da tracce di sangue, e scaglia contro di lui contumelie, e promette che lo trascinerà a Pluto. Difende Oreste la sua causa, dicendosi ora innocuo e puro dalla infezione del matricidio, posciachè i suoi mali e il tempo e le offerte ad Apollo han cancellato la colpa, onde spera protezione da Pallade, ch' ebbe sempre in cura il popolo di Argo.

Le Eumenidi cantano qui un sublime inno, vantando il proprio ufficio e descrivendo come strazino i parricidi, perchè in loro si adempia vendetta giustissima dell' orribile misfatto.

Giunge Minerva dalle rive dello Scamandro (ov' era un tempio a lei dedicato nella città di Sigeo), e vedendo le Furie, che mai prima non aveva vedute, come quelle che non salgono alle sedi dei numi, nè usano ai templi, chiede loro chi sieno. La chiariscono esse accusando in pari tempo l'uomo che abbraccia supplice il simulacro della Dea. Dimanda Pallade se a lei vogliono rimettere il giudizio circa la reità di quello, ed acconsentono. Fattasi ad interrogare Oreste ode le sue discolpe e palesa che costituirà per definir tosto la causa un supremo tribunale, il quale sarà per durare senza fine.

Il coro delle Eumenidi deplora che la giustizia sia violata, sossopra mandate le antiche leggi, commettendosi ad altri il sentenziare e il punire i parricidi, e da ciò presagisce mali futuri.

Nel luogo detto l' Areopago, donde poi il nome del tribunale, ragunansi gli areopagiti, il popolo, le sacerdotesse di Minerva, Apollo, il coro delle Eumenidi, Oreste, Minerva. Al Coro questa impone che profferisca l'accusa, ed esso interrogando Oreste a lui fa confessare il matricidio e il modo in che l'ebbe compiuto. Volgesi Oreste ad Apollo perchè gli sia testimone ed esponga se fu giusto l' operar suo. Il Dio difende colui che quasi per

mano egli avea condotto all' atto della uccisione, indi Minerva parla al popolo di Atene, manifestando com'ella instituisca il sacro tribunale dell' Areopago, affinchè regni la giustizia e sieno gli Ateniesi in maggiore securtà e possanza che altri popoli. Siegue nova ma breve altercazione fra il Coro ed Apollo; quegli rimproverando a questo il proteggere che fa l' omicida e questi di rincontro usando parole di vilipendio. Poi si viene ai suffragi degli Areopagiti, che risultano pari; ma dà Minerva il suo voto in favore di Oreste, il quale rende grazie agli Dei, che lo salvano e lo restituiscono ad Argo, e giura che gli Argivi mai non saranno infesti agli Ateniesi.

Partitosi Oreste il coro delle Eumenidi, tenendosi vinto e spregiato dai Numi, favoreggiatori di Atene, prorompe in lamenti altissimi e in minacce, e pronunzia che spargerà pestilenza e renderà infruttifera la terra del popolo caro a Minerva. Questa s'ingegna di raddolcire le Furie e persuaderle a prendere stanza nell' Attica stessa per esservi adorate; ma dapprima non vi riesce, il Coro continua nelle sue dolorose grida; se non che a poco a poco la suasiva eloquenza della Dea lo induce a mutare le imprecazioni in presagi di felicità e di potenza e ad accogliere il desiderio di fermarsi nella sede propostagli. Così dal corteggio degli Areopagiti, e della moltitudine ch'era stata presente al giudizio, fra canti augurali, le Eumenidi sono guidate al luogo, ove al tempo di Eschilo sorgeva la selvetta sacra a quelle deità.

§ VII.

PREGI DELLE EUMENIDI E DELLE TRAGEDIE DI ESCHILO IN GENERALE.

Questa ultima parte della trilogia è importantissima per la storia del dramma. Primieramente dimostra non

esser canone ricevuto per così fondamentale da non potersi infrangere che la tragedia dovesse aver tristo fine; [12]) in secondo luogo che delle tre celebri unità, una per lo meno non era stimata necessaria, cioè quella di luogo di cui neppure Aristotele nella *Poetica* o in altre opere fa menzione, sebbene con tanto ardore la difendessero i classicisti, massime i francesi nel secolo passato e sul principiare di questo. Tre volte infatti si muta scena nell' *Eumenidi:* quando dal vestibolo si passa nell' interno del tempio di Apollo in Delfo, quando non pure dal tempio, ma dalla Focide si passa nell' interno del tempio di Minerva in Atene, e quando dal tempio di Minerva all' Areopago. Queste tre mutazioni ci danno quattro parti della tragedia, la quale perciò potrebbe dirsi divisa in un prologo o protasi (il soliloquio della Pizia) e in tre atti; i primi due dei quali e parte del terzo sono l' epitasi, il rimanente la catastrofe o scioglimento.

Alcuni diranno che nel teatro antico una vera mutazione di scena, mai non accadeva, non essendo a nostra notizia che fosservi scenari mobili. Ma che fa ciò quando gli spettatori doveano pure immaginarsi che i personaggi si fossero condotti da un luogo all' altro? Nè poi siam certi che gli antichi non usassero qualche ingegnoso trovato o artifizio per cangiare aspetto alla scena, dappoichè non v' ha dubbio che in alcuni casi adoperavano apposite macchine, come quando veniva sul palco qualche iddio che doveva mostrarsi scendere dal cielo, talvolta senza toccare il suolo, rimanendo sospeso in aria.

Piacemi osservare eziandio come le *Eumenidi* ci porgano esempio di una qualità di dramma tragico non imitato mai da coloro che scrissero tragedie, professando voler seguitare strettamente le orme dei greci.

Per verità, non vi par egli che in Eschilo più di

un passo rassomigli, oserei dire, allo Shakespeare? Checchè ne sembri agli altri, io confesserò che allorquando la prima volta mi feci a leggere i drammi del grande poeta inglese, le Streghe del *Macbeth* mi richiamarono alla memoria le Furie dell' *Orestiade.* Eschilo siccome Shakespeare non si dà pensiero di rappresentarci alla vista que' personaggi mitici nella forma che i classicisti moderni avrebbero stimato convenire alla tragica sublimità. Mirate quali ve li descrive la Pizia:

Dorme
Stesa sopra i sedili intorno a lui (*Oreste*)
Una di donne orribilmente strana
Torma... donne non già; Gòrgoni io dico...
Ma nè Gòrgoni pur, nè simiglianti
Sono a quell'altre che dipinte vidi
Rapir le cene di Finèo. Senz'ali
Son queste, e negre, e abbominande in tutto.
Russan con ributtanti aliti: un tristo
Umor cola dagli occhi: il vestimento,
Qual non lice indossar nè visitando
I seggi degli Dei, nè de' mortali
Le case entrando. Una simil genìa
Non vidi io mai; terra non è che possa
Di nudrir cotal razza impunemente
Senza dolor nè lagrime vantarsi. *

E non è pure, a dir così, *shakespeariano* il venir fuori l'ombra di Clitennestra, non è fantastico al modo dei romantici quel sogno delle Furie in tal modo posto sotto gli occhi dello spettatore mediante l' apparizione? E non rasenta il comico quel russare e quello sbadigliare del Coro intanto che l'ombra pronunzia sì acerbi rimproveri, sì fiere instigazioni? Anzichè tragico non è pedestre, comechè efficacissimo, quel: *Piglia, piglia, piglia, piglia!* gridato in sogno dalle Furie quasi cagne inse-

* Traduz. di F. Bellotti.

guenti la belva? Nè però manca l'orridezza e la terribilità della tragedia, così nei lamenti di Clitennestra come nel canto che seguita del Coro. Onde a me pare che dall' ingegno sovrumano di Eschilo sieno in questo luogo mescolati diversi generi di poesia drammatica con mirabile successo. Non posso tenermi di trascriver parte della scena; giudichi da sè chi legge:

CLITENN. Sì dormite, dormite! — Olà; di sonno
D'uopo è forse? Da voi così negletta
Fra la turba de' morti, errando carca
D'obbrobrio vò, perchè omicida fui,
E altissima ne porto infame traccia;
Mentre per me ch'ebbi sì atroce offesa
Dai più congiunti miei, niun nume a sdegno
Si commove, per me da matricide
Mani svenata. Ecco, mirate i colpi:
Con l'anima mirateli, che quando
Dormono i sensi, in chiara luce è l'anima,
E vede aperto de' mortali i casi.
Voi de' miei doni assai gustaste: molto
D'abstemie libagioni a voi su l'ara
Sparsi, e imbandii notturne cene, in ora
Agli Dei non comune. Eppur ciò tutto
Veggo a terra calpesto; e quei sen fugge,
Come daino, spiccato agile un salto
Fuor di mezzo le reti, in ch'era preso,
E sogghignando vi deride. — Udite
I detti miei: pensier di me vi prenda,
O sotterranee dee. Son io che voi
Ne' sogni appella: io Clitennestra sono.

CORO (*russa*).
CLITENN. Russate pur: lungi frattanto ei fugge;
Che adoratore egli non è de' numi
Amici miei.

CORO (*russa*).
CLITENN. Forte tu dormi, e nulla
Di me ti cale. E il matricida Oreste
Ratto s'invola.

CORO (*sbadiglia*).

CLITENN. E non ti levi omai?
Ch'altro destin fuor che mal fare è il tuo?

CORO (*sbadiglia*).

CLITENN. Stanchezza e sonno, congiurati insieme,
Fiaccato, emunto hanno il furor di questa
Terribil draga.

CORO (*sognando*). Piglia, piglia, piglia,
Piglia, all'erta.

CLITENN. Tu in sogno or vai la fiera
Inseguendo, e latrando al par di cane,
Che mai non lascia il naturale istinto.
Che fai? sorgi; lassezza non ti vinca:
Non ignorar, dal sonno istupidita,
Il comun danno. Abbi dolor del giusto
Mio rampognar: chè la rampogna è sprone
A cor che sente. Una seconda volta,
Or via l'insegui, sovra lui soffiando
Fiato di morte, e col vapor, col foco
Del tuo ventre l'investi, emacia ed ardi.

CORO Olà, destati e sveglia l'altre,

. . . .

Dormi ancora? Ti leva; e scosso il sonno,
Veggiam se falsa visïon fu questa.

STROFE I.

Ahi sciagura, sciagura! Ahi grave danno
Soffrir ne tocca, o mie compagne, e guai
Già sopportammo assai,
Duro, hai lassa, cordoglio, acerbo affanno!
Fuor delle reti uscì la fiera e sciolta
Sen va da noi lontano.
Ah! nel sonno sepolta,
Scampar la preda mi lasciai di mano.

ANTISTROFE I.

Figlio di Giove, un furator tu sei,
Tu che nume novello antichi numi
Di conculcar presumi;

Quando l' avverso a' genitori e dei
Supplice tuo tu favoreggi e coli,
E sendo Iddio, con fraude
Un matricida involi.
Chi vorrà di giust' opra a ciò dar laude?

STROFE II.

Tal ne' sogni or mi giunse
Voce a ferir d' obbrobrioso scorno,
Che qual d' auriga aspro flagello acuto,
Nel più vivo mi punse;
Ed a' precordi intorno,
E nel lago del core ancor mi dura
Grave il ribrezzo e la paura. *

. . . .

Se dopo aver considerato ad una ad una le tragedie che compongono l' *Orestiade*, ce le rappresentiamo all' immaginazione come parti di un tutto, dove si dispieghi la storia della famiglia regia di Argo, non potremo non sentirci vieppiù compresi di maraviglia, perocchè le *Coefore* sono la naturale continuazione e direi quasi la derivazione logica dell' *Agamennone*, e le *Eumenidi* delle *Coefore* la necessaria conseguenza, l' esito finale. Questo dunque potrebbe riguardarsi come un dramma solo, non meno anzi più vasto che non sieno per l' ordinario gli stessi nostri drammi moderni; grandioso concepimento, che ci rende chiaro qual rapido e singolare progresso per virtù di Eschilo facesse il teatro greco. Se non che è pur d' uopo riconoscere che il vincolo fra le tre parti della trilogia è soltanto genetico e cronologico, non propriamente drammatico; la derivazione dei fatti degli uni dagli altri, allorquando non costituisce nodo e scioglimento, o come noi diciamo intreccio, non pertiene al dramma, non è altro che storica. Ora

* Traduz. di F. Bellotti.

noi veggiamo bensì nell' *Orestiade* tre, quantunque semplicissimi intrecci, ma non ne veggiamo un solo che si complichi, si distenda e si risolva dal principio dell' *Agamennone* alla fine delle *Eumenidi;* non essendo perciò come dire vitale il congiungimento delle tre parti, e non potendo conferire alla maggiore bellezza delle opere drammatiche, ma dovendo piuttosto cagionare imbarazzo alla viva fantasia del poeta, la trilogia dopo non lungo andare venne a spezzarsi. [13]) Con Sofocle e con Euripide la tragedia si avvicinò a quella che potrebbesi chiamare sua forma terminativa; ma questi due, che pur furono sì grandi, quantunque per molti rispetti avanzassero l'arte drammatica, non però si levarono alla sublimità del poeta eleusino. Le opere di questo sono impresse di un carattere così robusto e solenne, che potrebbe assomigliarsi all' imponente severità della primitiva architettura dorica e quasi non dissi delle costruzioni ciclopiche. Sebbene Aristotele chiamasse dappoi Euripide il più tragico dei tragici, a me sembra che se le passioni magnanime e i concepimenti sublimi sono della tragedia le doti precipue, nessun poeta possa dirsi più tragico di Eschilo. Ed oltre a ciò la semplicità deve o non deve ritenersi come pregio sommo in ogni opera d' arte? Anzi non è la semplicità condizione senza cui non si dà vera bellezza? Ora io non son per niegare che Eschilo sia forse troppo rigidamente semplice, e non intendo punto asserire che le sue tragedie segnino come dire i confini non valicabili del dramma; nè dirò che non sia lodevole l' intreccio alquanto più complicato delle tragedie sofoclèe.

Chi pone il pregio massimo del dramma nella complicazione dell' intreccio segue non corretto gusto; l' arte greca de' buoni tempi in tutte le sue forme, compreso il dramma, per questo fu e sarà sempre insuperabile, che sì la forza e la grandezza come la grazia e la leggiadria

non volle mai disgiunte dalla semplicità. [14]) La ricchezza dei partiti e delle invenzioni, i nodi artifiziosissimi e quelli che si dicono *colpi di scena* furono vanto singolare della commedia e del dramma spagnuolo; ma se ci è debito nonchè lecito ammirare la fervida immaginazione e la feconda inventiva di quegli autori, dobbiam riconoscere che tanto sfoggio, tanti personaggi, tanti accidenti, tante sì accese e intricate passioni, perdono al paragone con la rude, ma stupenda semplicità delle tragedie di Eschilo.

§ VIII.

SE E QUANTO SIEN DA RAPPRESENTARE I DELITTI E LE COSE SCHIFE O ATROCI NEL DRAMMA.

Oltre le già fatte, l' *Orestiade* ci offre oppurtunità di altre osservazioni e modo di stabilire altre regole generali. Innanzi tutto ci dimanderemo se l' esempio di Eschilo renda lecito ai tragèdi l'esporre nell' azione scenica ogni maniera di schifezza, di atrocità, ogni più orribile e snaturato misfatto.

Se il fine dell' arte è il bello e se lo spettacolo teatrale qual che sia mira a intrattenere gli spettatori con diletto, sarà pur mestieri non dico escludere la rappresentazione de' più disumani delitti e di ciò che fa schifo e ribrezzo, ma sottoporre cotal parte a regole speciali. Queste medesime tuttavia dipenderanno fino ad un certo grado dalle condizioni diverse dei tempi e dei popoli in cui sia per avvenire che l'autore fiorisca: perchè, a mo' d' esempio, Sofocle, il più delicato e perfetto dei poeti tragici antichi potè far che Edipo venisse in iscena, tosto che si fu accecato, con le occhiaie sanguinolenti, e che Filottete non solo mostrasse la sua ferita, ma ezian-

dio le bende sudice di sangue e di marcia: le quali cose oggi non si comporterebbero. Per la diversa ragione dei tempi e dei costumi potremo quindi scusar Eschilo dell'aver non che messo in iscena (come poi fecero Sofocle ed Euripide nelle tragedie così dell'uno come dell'altro intitolate *Elettra*) ma preso qual tema principale delle *Coefore* il matricidio, quando pure in varie guise non si foss'egli proposto di attenuare l'orribilità di quella scelleratezza; pertinente inoltre alla tradizione in tutta Grecia diffusa, sì che le menti eransi ad essa in qualche guisa addomesticate. Tale avvertenza può conseguentemente ripetersi rispetto alle tragedie ove trattavansi o le altre nefandità degli Atridi o quelle di Medea o della casa di Edipo, e va dicendo. Si debbono perciò tenere nel debito riguardo le diverse cagioni che possono o accrescere di troppo ovvero sminuire quanto basta il senso spiacevole che la rappresentazione del delitto può destare nell'animo degli spettatori; e si dee ritenere anco per fermo che la natura medesima segna all'arte certi non valicabili confini. A tutti è noto il luogo d'Orazio, dove si chiarisce il punto di cui discorriamo:

. . . . Medea non venga
Ad un popolo in faccia i propri figli
A trucidar: lo scellerato Atreo
Non ardisca apprestar viscere umane
Pubblicamente in cibo: e non vegga
Mutar Progne in augel, Cadmo in serpente.
Tutto ciò che a mostrar prendi in tal guisa,
Il mio soffrir, la mia credenza eccede.

(Traduzione di P. Metastasio).

Il Venosino, esponendo per via d'immagini i suoi concetti, non li esprime però in formule precise con filosofico rigore; il che non gli spettava in qualità di poeta. Noi dal principio già enunciato che l'arte dee

mirare all'effettuazione del bello, e che ritrarre il brutto è cosa di sovente non solo opportuna ma necessaria, in quanto giova a rendere più luminoso il suo contrario, trarremo alcune conseguenze atte a decidere con più risoluta nitidezza tal quistione.

Ma qui fa bisogno ch' io renda, secondo la possibilità mia, distinto e palese un concetto che parmi il più spesso rimaner confuso nella mente così degli artisti come dei poeti, e faccia palese come ne derivi una legge cui, volere o no, van sottoposte le opere d' arte.

Il concetto al quale accenno, e che a parer mio si conforma pienamente alla verità, si è questo: che *virtù e bellezza non debbano riguardarsi come due cose disgiunte e diverse, ma come una sola.*

Già sento da ogni banda gridarmi la croce addosso. Diranno che io confondo miseramente la morale con l' estetica; diranno che invece di ben distinguere, chiarire, determinar precisamente le idee, le annebbio e scambio l' una con l' altra in guisa da non riuscire se non a vuote anfibologie; diranno che procuro di rinfrescar questioni le più rancide che siano al mondo e già da secoli risolute, e mi do a conoscere insomma tapino scolaretto, laddove presumevo indossar la zimarra di dottore.

No, padroni miei, non presumo fare il dottore nè saperne più di chichessia. Espongo i miei pensieri, pronto a riconoscermi in errore, se altri mi dimostri con sodi ragionamenti il contrario di quello che a me sembra vero.

Intanto ingegnamoci di strigar la matassa. Il bello non è cosa unicamente materiale e sensibile, anzi di sua natura spirituale, sebbene non ci sia possibile intuirlo se non per via di qualche segno, che val quanto dire di alcuna sensibile manifestazione. Così noi diciam belli i concepimenti dei sommi poeti ed artefici, e quei concepimenti non son cosa materiale, tuttochè la bellezza loro

ci sarebbe rimasta sempre ignota, qualora i suoni o le linee e i colori non ce li avesser fatti penetrare nell'animo per mezzo dell'udito o della vista. Ma fermato questo punto non credano i miei avversari ch'io intenda far tutt'uno della bellezza e della bontà; perchè senza verun dubbio virtù e bontà non sono il medesimo. Questa è fine, quella è mezzo; o, se vuolsi, l'una, cioè la bontà, è l'effetto dell'altra. La parola virtù deriva da *vis*, forza; e non v'è opera nè pensiero virtuoso che non implichi l'uso della forza, che non sia cioè un poderoso atto per vincere impedimenti interni più o meno grandi, brame, inclinazioni, passioni, abiti cattivi o tali divenuti per eccesso. La virtù si esercita nel contrasto; la bontà presuppone il contrasto già vinto, o, come è della sola divinità, che mai non siavi potuto essere: onde sempre Iddio lo diciamo buono ed ottimo, niuno lo chiamerebbe virtuoso. Perciò, se nel linguaggio comune buono e virtuoso non di rado si pigliano come perfetti sinonimi, abbiasi a mente che in tali casi intercede una specie di metonimia, usandosi ora l'effetto per la cagione o il mezzo per il fine, ed or viceversa. Dovendosi adunque far precisa distinzione tra virtù e bontà, io torno ad asserire che la bellezza è virtù. Prendete alcun'opera insigne, qual più vi piace, de' più grandi e famosi poeti che sieno stati al mondo, e vi accorgerete che voi medesimi non chiamate veramente bello nelle liriche, nei drammi, nei poemi loro se non quello che vi rappresenti o v'inspiri atti eroici, sentimenti ed affetti sublimi. Se il contrasto non è tra vizio e virtù, ma tra passioni ugualmente viziose, benchè fra loro differenti di natura e di origine, esso non può giammai produrre quella commozione, quell'entusiasmo cui si dà il nome di *sentimento della bellezza*, e pel quale il nostro spirito sollevasi come in più alta regione infiammato di generoso ardire ovvero di am-

mirazione pel valore dei grandi, e di santissimo sdegno contro la malvagità dei tristi. Tale sdegno, a mo' d'esempio, c'inspira Filippo II di Spagna, quale ce lo ha dipinto l'Alfieri. La ferocia del monarca e l'odio snaturato ch'ei nutre contro il proprio figliuolo Don Carlos, lo sospingono fino a procurar la morte del giovine principe. Nelle storie, secondo i più recenti studi, la fama di Don Carlos è ben diversa; ma l'Alfieri (e così fece anche lo Schiller) ci rappresenta in lui un cuor sincero e magnanimo, che alimenta i più nobili sensi di amicizia, di libertà, di benevolenza pe' suoi concittadini e sudditi, e che arde non di colpevole amore, ma di amor puro per Isabella, a lui già promessa in isposa, e poscia inanellata da Filippo. Isabella non può dimenticar Carlo, non può amare Filippo; ma sposa di questo si affatica di vincere gl'interni affetti e di allontanare da sè l'antico fidanzato.

Il contrasto delle passioni è vivissimo, oltre ogni dire drammatico, ed insieme col terrore desta quell'affezione per le vittime, quell'ira contro il tiranno, cioè insomma quell'entusiasmo per la bellezza, che dicemmo essere il fine dell'arte.

Ora suppongasi che l'autore ci avesse invece rappresentato in Don Carlos un vile seduttore, un ambizioso feroce, che vituperasse la regina, che insidiasse vita e trono al padre; e in Isabella una moglie infedele, aiutatrice al parricidio, e ditemi qual bellezza mai potrebbe scoppiar fuori dal cozzo degl'intenti e delle azioni di così fatti personaggi.

Perciò il contrasto, quanto più è fra passioni tutte e da ogni banda sozze ed inique può ritenere forse alcun che di drammatico; ma non può giammai dirsi manifestazione di bellezza, non può svegliare nell'animo degli ascoltanti altre voglie fuorchè ignobili, alimentare

altre inclinazioni che riprovevoli, nè produrre ne' cuori onesti e gentili altro senso che di stomaco e di schifo.

La regola che ne consegue è questa: la tragedia non ha per proprio ufficio, come hanno tuttavia molti creduto, il trattare argomenti atroci ed orribili; nè ciò che fa terrore ed è abbominevole si dee per sè riputar materia tragica; anzi le azioni disumane e le passioni criminose in tanto son argomento di tragedia in quanto dànno luogo ad espor concetti sublimi, ed a rappresentar magnanimi fatti. La virtù, la grandezza eroica devono di qualche guisa rifulgere nella più alta poesia drammatica; e dove di grandezza, di virtù, non si vede lampo nè bagliore, ivi non è vera opera d'arte, perchè ivi andò smarrito il fine cui solo naturalmente e necessariamente l'arte mira.

Ed ancor qui mi fa mestieri esplicare un poco il mio pensiero affinchè sia bene inteso. Dovrà l'autore sempre porre nel dramma un maggior numero di caratteri generosi che di viziosi e malvagi? Ciò non è punto necessario, e forse il più delle volte non si richiede; vi ha anzi drammi nei quali i personaggi virtuosi si riducono ad uno, ed altri in cui non ve ne ha punto; perchè ciò solo è necessario che, siccome parmi aver già dimostrato, nell'animo degli spettatori si desti il sentimento del bello.

Nel Macbeth dello Shakespeare tutto quello che sogliam dire *interesse drammatico* s'aggira intorno a codesto personaggio principale e a Lady Macbeth, i quali non sono punto virtuosi come ognun sa, ma l'apparizione di Banco e la scena del sonnambulismo col dimostrare mirabilmente, per la divina arte del sommo poeta inglese, i fierissimi rimorsi e i diversi moti che nel cuor loro si avvicendano, imprimono nell'uditorio quel tal senso di orrore per la colpa che necessariamente si converte in ammirazione, e direi quasi devozione verso l'onesto,

il magnanimo, il sublime. Ho citato soltanto due luoghi del dramma shakespeariano, ma ognuno altri ne ricorda in questa e in altre delle opere sue, dove la rappresentazione del brutto è con artificio stupendo volta a produrre il sentimento ad esso contrario.[15])

Ma vi sono anche altre ragioni per affermare virtù essere bellezza; e lasciando stare che gli aspetti della natura in tanto ci rapiscono ed in qualche modo ci sollevano sopra noi stessi, in quanto vi scorgiamo la virtù divina, considerando soltanto l'arte umana, come e perchè, a mo' d'esempio, ammiriamo i dipinti dell'Urbinate, e in particolar modo le sue madonne? Tutto il pregio loro sta nella regolarità dei lineamenti, nella vaghezza dei colori, nella correttezza del disegno, o questi non sono altro che aiuti ad esprimere qualità non già fisiche, ma spirituali? Raffaello ci ha ritratto non il volto della Vergine, di cui non abbiamo nessuna conoscenza, ma la dolcezza, la soavità, l'amore, la purità di un'anima veramente celeste. E come tanto potè il sommo artista? Siffatta maraviglia la produsse unicamente la sua mano? No; certo la mano fu guidata da un sentimento che lo rendeva capace d'intuire quella tal bellezza tutta spirituale, e quei dipinti furono un vigoroso e sublime atto del suo spirito, più che un'opera materiale di pennello. Onde chi li riguarda e sa comprenderne tutta la perfezione sentesi del pari inspirato ad affetti, a pensieri, a desideri nobilissimi, sente insomma che la bellezza è virtù.

§ IX.

DEFINIZIONE ARISTOTELICA DELLA TRAGEDIA.

Le cose fin qui avvertite ci conducono a ricordare la definizione che Aristotele diede della tragedia nella

Poetica; e questa definizione ci condurrà ad altre avvertenze, o a ribadire e compiere le antecedenti.

Qui di nuovo taluno mi si leverà contro dicendo: Misericordia, Aristotele! misericordia, la *Poetica,* la *Rettorica!* E v'è ancora chi giura *in verbo magistri?* E codesta pedanteria delle regole di Aristotele vuoi tu risuscitarla oggi in tanta libertà di pensieri, e quando si è riconosciuto che l'arte non sopporta precetti di veruna specie?

Ma che volete? Ognuno ha le sue fisime; piacciavi tuttavia concedermi un po' di cortese attenzione. Consideriamo che Aristotele scriveva la sua *Poetica* quando avevan già fiorito i tre celeberrimi tragedi, e deduceva le norme da lui stabilite dalle opere di quei massimi ingegni, e non le poneva punto a capriccio. Vero si è che dopo i Greci, i secoli e le letterature a quelli posteriori han dimostrato come si possano scrivere drammi eccellenti senza andare su la falsariga degli antichi; ma la definizione aristotelica, attenendosi alla natura intima del dramma tragico, non ne determina l'ampiezza o le forme nè qualsivoglia particolare, non prescrive angusti confini; e si contenta di stabilire un principio fuori e indipendentemente dal quale parmi non si possa dar buona tragedia, poichè viene a risolversi nella regola, od avvertenza che voglia chiamarsi, già dichiarata. Ecco la definizione: « La tragedia imita un'azione per mezzo « di personaggi operanti e non in forma di racconto; ella « produce con la pietà e col terrore la purgazione delle « passioni di tal genere. »

Questo passo, guasto in parecchie lezioni e così restituito nel testo ritenuto generalmente più genuino, s'interpretò in assai varie guise. Dalla versione qui recata a me par tuttavia risultar chiaro che: 1º la tragedia differisce dall'epopea in quanto esclude il racconto, seb-

bene in quasi tutte le tragedie greche siavi un Nunzio, che viene a narrar l'esito finale dell'azione o qualcheduno dei casi intervenuti lungi dal luogo ove l'azione è rappresentata; 2° che ella deve col terrore e la pietà operare una certa purgazione delle passioni dette da Aristotele di tal genere, cioè della stessa pietà, dello stesso terrore e delle altre somiglianti.

Qui potrebbe in vero nascer dubbio intorno a ciò che deve intendersi per la *purgazione* di cui si dice. Senonchè a me sembra evidente che l'antico filosofo e retore abbia risguardato la pietà e il terrore derivanti dalle sventure e dalle colpe nella tragedia esposte, esser passioni che per sè degradano, avviliscono, impiccioliscono l'animo. Ma, opporrà chi legge, come pensare che Aristotele abbia stimato la pietà sentimento avvilitivo e degradante, quando invece è manifesto che rende l'animo benefico e gentile? Più di un senso può darsi a questa parola. Io credo Aristotele non abbia inteso per essa la commiserazione che ne sospinge ad amare i nostri simili; ma quella sterile pena che talvolta induce nell'animo la vista degli altrui mali, facendoci commiserare l'infelicità comune del genere umano, ludibrio del fato, secondo gli antichi, e richiamandoci così alla compassione di noi medesimi, piuttosto che alla fratellevole benevolenza poco nota ai pagani, e cui perciò diamo il nome di *pietà o carità cristiana.* Adunque, secondo il filosofo di Stagira, s'io non m'inganno, il terrore, la pietà lasciano un senso tutto contrario a quello che dee promuovere qualsiasi opera d'arte, e massimamente la tragedia, se per l'azione drammatica non si desse luogo alla purgazione, cioè se negli ascoltanti non entrasse un sentimento atto a rilevarli, a purgarli di tai bassi affetti, a discacciare quei riprovevoli moti dell'animo, anzi a convertir la pietà in ammirazione ed amore della sventura innocente, il ter-

rore in odio e disprezzo della trionfante malvagità. Ne consegue che ogni tragedia avrà fallito il suo intendimento dove non abbia luogo cotal purgazione, o vuoi dir l'accendersi dello spirito ne' sentimenti più nobili cioè, come più volte ci è convenuto asserire, nell'amore della più casta e ideale bellezza.

III.

LE QUATTRO MEROPI

§ I.

LA MEROPE D' EURIPIDE.

Aristotele nella *Poetica*, additando per che guisa si può far che succeda l' azione tragica, ed insegnando a *bellamente servirsi* delle favole tradizionali, distingue tre modi :

« 1.° Attribuendo a chi opera conoscenza della cosa « e della persona...

« 2.° Succedendo l' azione in modo ch' essa venga « compiuta senza conoscenza della persona, ma che l' au- « tore di essa conosca subito dopo il vincolo di amore « che a quella lo legava...

« 3.° Facendo che alcuno sul compiere un atto spie- « tato a danno di qualche persona senza averne cono- « scenza, prima di averlo eseguito la riconosca...

« Dei modi che da questa distinzione risultano, il « peggiore è quello di aver conoscenza della persona, men- « tre si sta per compiere un atto verso di essa; il peg- « giore perchè ciò è ributtante piuttosto che tragico, « mancandovi il patimento : e però nessuno fa così se « non rare volte, come per esempio Emone nell' Antigone, « che sta per uccidere Creonte. Viene in secondo luogo « che l' atto si compia, ma meglio senza riconoscimento « della persona, contro la quale è rivolto, e poi dopo ri- « conoscerla, imperocchè allora nulla vi ha di ributtante,

« e il riconoscimento colpisce. Ma fra tutti i modi è « preferibile l' ultimo, del quale abbiamo un esempio « nel Cresfonte : Merope sta per uccidere suo figlio, ma « poi non lo uccide, lo riconosce. » *

La enumerazione aristotelica parrà certamente troppo angusta, cioè ristretta a casi l' un dall'altro diversi bensì, ma pertinenti come dire ad una specie o ad un genere medesimo. Del che non istarò io a far quistione: tuttavolta si consideri che la ricerca del sottile Stagirita aggiravasi intorno a que' fatti o avvenimenti, che di lor natura sono in massimo grado proprî a destare il terrore e la pietà. I quali due sentimenti egli pensava, come abbiam veduto nel saggio antecedente, che dovessero campeggiare nella tragedia, e non potersi dire tragèdo colui che non gli suscitasse negli ascoltanti. Ma lasciando star tutto ciò, in questo luogo della *Poetica* noi veggiamo data una lode considerevolissima ad Euripide, autore del Cresfonte, o meglio a questa tragedia, poichè, secondo i principî sovra enunciati, il Cresfonte dovea porsi fra quelle rarissime opere ed al sommo eccellenti, le quali interamente conseguono il fine dell' arte tragica.

Pochissimi frammenti ci rimangono del Cresfonte, ed altro non contengono fuorchè massime e sentenze, di che i drammi d' Euripide, abbondano. Circa la cagione del titolo hanno variamente congetturato il gran Corneille, il Dacier, il Lessing ed altri. Ma le ricerche erudite su questo punto, non potendo aver per effetto di farci conoscere neanche secondo probabilità, il valore e l' artifizio scenico del perduto dramma, non giovano al caso nostro. Ci basti che per buona ventura la favola del Cresfonte noi possiamo credere cosa non solamente probabile, ma certa, che siaci stata conservata da Igino.

* *L'arte poetica di Aristotile*, tradotta da B. Garco, pag. 27.

Caio Giulio Igino grammatico, secondo alcuni di nazione spagnuola, secondo altri di Alessandria, tenne scuola in Roma, lesse e commentò gli autori greci, insegnando anche retorica, e fu assunto da Augusto all' ufficio di custodire insieme con Melisso le biblioteche. * Ora questo Igino lasciò scritte molte *favole,* che si riferiscono alla mitologia o alla più antica storia de' Greci, e son per la maggior parte tratte dai drammi de' più celebrati scrittori. E quantunque sia lecito credere ch' egli abbia non di rado attinto alle fonti stesse cui gli autori tragici attingevano, certo è che il più sovente dovè tenersi al modo nel quale i tragèdi avevano tessuto i loro intrecci, salvochè questi non si fossero, come in certi casi avveniva, di molto allontanati dalla tradizione. Il Lessing osserva che Igino narra la favola d' Ino e quella di Antiope dapprima secondo che per tradizione era stata conservata, e dipoi nella maniera in cui trattò Euripide quegli argomenti. Però non errò punto a mio avviso, Scipione Maffei vantandosi in certo modo di aver ritrovato la tela del Cresfonte di Euripide nella favola 184ª di Igino. [16])

Ora veggasi questa. E non istaremo ad indagare per qual cagione la tragedia fosse intitolata *Cresfonte,* nonostante che l'azione cominci dopo la morte di quel re della Messenia. Nè ci fermeremo a provare che assai volte i titoli delle tragedie e commedie antiche non davano alcuna giusta idea del tema dall' autore trattato, e ometteremo quegli esempi, i quali potrebbero mostrare che il titolo alcuna volta toglievasi da qualche particolare di poca importanza rispetto all'azione, o da un concetto predominante, piuttostochè da taluno dei personaggi. [17])

* V. Tiraboschi, parte 3,ª libro 3.°

FAVOLA CLXXXIV D' IGINO.

« Cresfonte re di Messenia ebbe dalla sua donna « tre figliuoli. Contro di lui Polifonte provocò popolare « rivolta, nella quale il re e i suoi due figli maggiori furono uccisi; quindi il ribelle usurpò il trono, e costrinse Merope a divenir sua moglie. La quale per « altro durante la ribellione erasi adoperata in guisa « da trafugare il minor de' suoi figli Telefonte, e farlo « giungere a salvezza presso un suo fittaiuolo e servidore in Etolia. Crescendo Telefonte in età, le inquietudini di Polifonte altresì crescevano; nulla di buono « aveva egli ad aspettarsi da quel garzonetto; e però « promise grandissimi premi a chi lo togliesse di vita. « Ne fu il giovine consapevole, e sentendosi capace di « dar mano alla sua propria vendetta, si partì segretamente di Etolia, venne in Messenia, e recatosi alla « presenza del tiranno, dissegli aver ucciso Telefonte, « sicchè doverglisi il prezzo promesso. L' usurpatore favorevolmente l' accolse, e diè ordine gli si desse ospitalità nella reggia, a fin di potere a suo agio interrogarlo. Fu per ciò lo straniero condotto nella stanza « degli ospiti e quivi si addormentò. Frattanto il vecchio servo, per mezzo del quale eransi tenuti in corrispondenza la madre e il figlio, venne piangendo a « Merope e le disse che il figlio suo erasi fuggito di « Etolia, e niun sapeva dove si fosse ricoverato. Merope « allora, che punto non ignorava di qual delitto l' ospite « si vantasse operatore, toglie una scure, e corre forsennata là ove quegli dormiva. E l' avrebbe senza fallo « ucciso nel sonno, se il servo, che l'aveva seguita, a « tempo non riconosceva il giovane, e non impediva la

« madre di commettere l' orribile scempio. Ella subito
« di quel che era da fare si accordò col figliuolo; e si-
« mulò abbonirsi e riconciliarsi con Polifonte: al quale
« parve aver toccato l' apice della contentezza, e volle
« mostrarsene riconoscente agli Dei con un solenne sa-
« crificio. Ma intanto che il popolo si accalcava intorno
« all'altare, Telefonte in sull'atto d' immolar la vittima,
« rivolse il ferro contro il tiranno e l' uccise: ond'egli
« poi salì sul trono paterno. »

Chiunque esamini questa favola, anche solo in essa ritroverà prova sufficientissima che sia tratta da un' opera drammatica di greca semplicità, e ad una volta con arte esquisita condotta; perocchè l' argomento non ha cosa veruna di estrano od ozioso, che non cospiri allo svolgersi e al rapido proceder dell' azione verso il suo fine. Voglio concedere le immaginazioni popolari di età in età l' avesser per innanzi modificato e accomodato a produr quegli effetti, che oggi noi chiamiamo appunto scenici; ma per fermo la tradizione non potea porgere un dramma così bell'è fatto senza il minimo sdrucito, senza che nulla vi mancasse, nulla vi fosse di troppo. — E non potrebbe, alcuno dirà, Igino stesso aver dopo Euripide a suo modo rimaneggiato il tema? — Potrebbe. Ma come e perchè affaticarsi a rendere più drammatica una favola, che meglio di Euripide non poteva presumer di comporre? E perchè non servirsi in questo caso del metodo nelle altre tenuto? La conclusione da dedursi mi sembra evidente.

Con tutto che sia lecito quindi portar giudizio della tela da Euripide tessuta, non però ci si offre alcun modo per giudicare ugualmente qual grado di bellezza avesse il suo lavoro; che svolto da uno schema architettato a maraviglia, potea nondimeno esser guasto da qualche più o men grave difetto. In che guisa l' antico tragèdo

vi avrà scolpito i caratteri? Come avrà dipinto le passioni? Come l'una dall'altra derivate le scene? Nè ci è dato congetturare con precisione traendo norma dalle altre tragedie rimasteci; perchè non tutte hanno il medesimo valore, e solo avremmo cagione di asserire alcun chè circa lo stile, il dialogo e il far sentenzioso, che nel *Cresfonte* non doveva esser molto diverso dal suo consueto.

Pure la stessa favola riferita, si domanderà, non porge occasione proprio a nessun biasimo in qual vogli sua parte? Non vi è, per esempio, offesa la verosimiglianza nel far che l'usurpatore accolga nel proprio palagio, e così leggermente si affidi allo straniero, che dice aver ucciso il figliuolo di Cresfonte? Ed è forse cosa tanto agevole ferire un tiranno sospettoso nell'atto d'un sacrificio? Non era Polifonte circondato di sue guardie? Ed un ospite piglia issofatto ufficio e qualità di sagrificatore?

Cotali inverosimiglianze, rispondo, è da creder fosser tolte via nel dramma o grandemente sminuite mediante assai particolari, che nella favola naturalmente furono intralasciati per cagione di brevità. Così non dubiterei che l'affidarsi del tiranno al suo proprio nemico da lui non conosciuto, fosse reso grandemente plausibile per le prove da Telefonte addotte, le quali, sebben mendaci, avessero sembianza di evidenti. Di guisa che reputo vano il disputar intorno a ciò; laddove non parmi si possa dubitare che l'argomento preso da Euripide non sia scelto con ottimo giudizio, potendo rispondere ai massimi fini dell'arte, poichè dava luogo a tutti quei mezzi che ad essi conducono.

Questi mezzi, come già negli antecedenti saggi s'è accennato, sono principalmente il contrasto delle passioni, il vigor dell'azione, l'erompere degli affetti magnanimi, il risplendere della virtù tra le bassezze od orribilità del

vizio. E a tutto ciò davano indubitabilmente luogo l'ambizione e la crudeltà in Polifonte, la tenerezza materna e la brama di vedere il figliuolo reintegrato nel soglio in Merope, l' intento di vendicare il padre e di ricuperar la madre e il regno in Telefonte.

§ II.

LA MEROPE DEL MAFFEI.

Scipione Maffei acquistò vivendo tanta fama, e rimane così noto agl' italiani, che non fa bisogno ricordare la sua *Verona illustrata*, nè gli altri scritti che lo pongono fra gli storici e gli archeologi più insigni. Non tutti sanno ch'egli coltivò anche le scienze fisiche, nè che in prima giovinezza fece versi e un dramma pastorale intitolato *Fida Ninfa,* nè che aveva incominciato un poema in cento canti, nè che maturo di anni compose due commedie; [18]) ma niuno ignora che scrisse la *Merope*, la quale ei condusse a termine in brevissimo tempo, e pose l'animo e l'ingegno a difendere il teatro italiano dalle ingiuriose menzogne dei francesi e a rilevarne le sorti.[19]) Al quale fine adoperavasi in più modi; ed aveva fra gli altri usato quello di mettere in vista i difetti della *Rodoguna* di Pietro Corneille, accennando così alle pecche in generale non solo di questo, ma eziandio degli altri autori francesi divenuti celebri in tutta Europa.

Il plauso che si ebbe la Merope quando la prima volta si rappresentò nel 1713 fu sì grande e universale, che la gloria dell'autore non poteva essere offuscata dai suoi nemici, i quali non però si tacquero, e in principal modo l' accusarono d' aver imitato o meglio copiato la favola d' Igino; ma il Maffei scriveva :

« Non essendo stato mio pensiero di seguire la tra-
« gedia d'Euripide, non ho cercato per conseguenza di
« porre nella mia quei sentimenti di essa che son rima-
« sti qua e là; avendone tradotti cinque versi Cicerone,
» e recati tre passi Plutarco, e due versi Gellio, e al-
« cuni ritrovandosene ancora, se la memoria non m'in-
« ganna, presso Stobeo. »

In tal guisa egli ebbe cura di premunirci contro le false dicerie, e dichiarava non voler essere stimato meschino imitatore, o se anche si voglia, erudito riedificatore dell'opera altrui; ma preso l'argomento d'Euripide, aver mirato a trattarlo a sua guisa, per acquistar lode di vero poeta drammatico, tessendo una favola diversa da quella d'Igino, e propriamente sua. Ed ora, perchè sia agevole a chi legge intendere e giudicare quanto l'autore si fosse arricchito dell'altrui, e quanto vi mettesse del proprio, mi sia lecito dar qui appresso la traccia particolareggiata della sua tragedia.

Il luogo dell'azione è la città di Messene, e con ciò l'autore confessa aver commesso volontariamente un anacronismo, attesochè nella prefazione alla sua tragedia nota che non eravi certo, quando regnava Cresfonte, nessuna città di tal nome, tacendone Omero. La scena rappresenta l'atrio del palagio reale.

Polifonte conforta Merope a deporre la gramaglia, e con essa la troppo lunga mestizia, indi osa palesarle che ha deliberato di farla sua consorte. Alla ingiuria di tale inaudita proposta, Merope risponde con altrettanto ingiuriose parole, e ricorda com'egli, mosso a rivolta il popolo, le uccidesse il marito e due figliuoli, e il terzo rimastole morisse mentre ella procacciava trafugarlo in lontano paese. Il tiranno dice di portarle amore, la misera non è così stolta da prestargli fede, e addita le segrete ragioni di lui col narrar d'un tumulto recente;

ond' ei brama rassodare il vacillante suo trono. Ma il re le consiglia saggezza, e non ascoltato, le impone ciò che domandava. Frattanto è condotto innanzi a lui Egisto, il quale è accusato di assassinio, e di aver gittato nel Pàmiso il cadavere dell' ucciso, dopo averne per sè tolte le spoglie. Egisto narra invece essere stato assalito per la via da uno sconosciuto, e che lottarono, caddero ambidue, e colui, battendo il capo sopra una pietra, restò morto; onde a salvarsi da imputazione d' omicidio sollevò il corpo e lo lasciò cadere nel fiume. Merope ha compassione del giovine, che a lei par dica il vero; però lo raccomanda al confidente di Polifonte, Adrasto. Al quale Egisto chiede che gli renda benevolo il re; quei risponde essersi già non poco adoperato per lui, anche solo tacendo che aveagli trovata in dito una gemma preziosa, senza dubbio tolta all' ucciso. Egisto giura che l' ebbe dal padre suo Polidoro; ma si mostra incredulo il malevolo Adrasto, che vuole per sè tenere la gemma, e replica non essere quella ornamento da figliuolo d' uom servo, quale il giovinetto s' è pur confessato.

Nuovi accidenti prepara la sorte. Viene a notizia di Merope il figliuol suo Cresfonte essersi partito dalla casa del vecchio Polidoro (dov' era stato educato ignaro di sè medesimo), per bramosia di conoscer nuovi luoghi e costumi; onde in lei nasce timore che l' uomo ucciso al ponte fosse il malcapitato suo figlio. Euriso, familiare, per fine di consolarla ottiene da Adrasto l' anello che questi ha tolto ad Egisto, e lo pone sotto gli occhi di Merope, dicendo che l' ignoto ucciso non poteva essere Cresfonte, il quale, vissuto poveramente, non aveva per fermo vesti nè ornamenti d' oro. L' infelice madre riconosce la gemma donatale dal marito, e da lei consegnata a Polidoro, perchè la desse al figliuol suo fatto adulto. Perciò è presa da violenta disperazione, impreca agli

Dei, delibera di voler morire, ma prima ad ogni costo vendicarsi con la morte dell' uccisore.

Si rallegra Polifonte poichè da un servo di Merope, che tutto gli riferisce, seppe lei essere immersa in dolore profondo, ond' ei non dubita che l' uomo trucidato fosse il temibile ed unico erede del regno; e per tal ragione si mostra ancor più benevolo ad Egisto. Questi, avvenendosi in Merope la ringrazia di avergli salva la vita, e la prega di rendergli ancora la libertà. Non risponde la regina, ma lo fa legare ad una colonna e con un' asta gli s' accosta per ucciderlo. Il giovine invoca gli Dei, ma l' irata non s' intenerisce; invoca la madre e per ultimo Polidoro, che avevalo ammonito di mai non recarsi in Messenia. Al qual nome l' asta cade dalle mani di Merope; sopraggiunge Polifonte, che fa sciorre il giovine lodandolo del colpo onde crede assicurato il suo trono; e deride la regina, ripetendo le parole con le quali ella aveva stimato fargli credere che il figlio suo fosse morto in fasce. In ciò ella vede la riprova che il suo Cresfonte più non viva.

Durante la notte Egisto è addormentato sopra un sedile nell' atrio della reggia, e Merope, di ciò avvertita, viene con una scure per offerire in olocausto il sangue di lui all' ombra del figlio e così placarla. Già sta per vibrare il colpo, quando è fermata dalla voce di Polidoro giunto poc' anzi che si frammette, e intanto che Egisto si fugge, le palesa quegli essere il giovine Cresfonte.

Seguendo il consiglio di Adrasto, il tiranno vuol mandar ad effetto le nozze con la desolata regina, per farsi amico il popolo di Messenia. Ella è trascinata quasi a forza nel tempio, ed Egisto, al quale Polidoro aveva svelato il segreto della sua nascita, sentendosi fatto maggiore di sè medesimo, sapendosi figlio di re e non di servo, e disceso dal sangue di Alcide, corre anch' esso

al tempio, non ancora deliberato di quel che si abbia a fare; ma poco stante ritorna di colà Ismene, la quale narra terribili accadimenti: il tramettersi di Cresfonte nel tempio, l'approssimarsi di lui non osservato fin dietro al re, l'afferrar che fece la scure sacerdotale de' sacrifizi, e il ferire prima Polifonte poi Adrasto; la morte dell' uno e dell'altro, il grande conquasso che ne seguì. Ed ecco tornar Cresfonte e Merope fra il popolo commosso, al quale si rivolge con eloquenti e persuasive parole la stessa regina, dando certezza che il giovine uccisore del tiranno è il suo figliolo, il quale è allora gridato re dalle turbe plaudenti.

Questa non breve esposizione era a mio avviso necessaria perchè ben si potesse scorgere quali sono i pregi e i difetti principali dell' opera, che diede tanta fama quale autore drammatico al Maffei. E prima dirò senza molto distendermi de' suoi meriti. Grandissimo è questo; ch' egli conseguì, per consenso universale, il fine che si era proposto, cioè la riforma del teatro, dando l' esempio di una tragedia regolare e ad un tempo lontana dalla servile imitazione de' classici greci come dei francesi. In secondo luogo egli seppe, giovandosi dell' argomento conservatoci da Igino, mutarne alcune parti essenziali con evidente accrescimento di efficacia e di sospensione drammatica. Il Telefonte d' Igino, o meglio di Euripide, conosce quali fossero i suoi natali, e abbandona la casa del vecchio ospite con deliberato proposito di venire nella Messenia per tentar con giovanile baldanza di far vendetta de' suoi, e ricuperare il regno. Il Cresfonte del Maffei per contrario ignora se medesimo, essendogli stato imposto per celarlo il nome di Egisto; nè pur lo spettatore acquista certezza dell' esser suo se non quando già si è complicata l' azione. Il doversi Egisto purgar dell' omicidio involontariamente commesso non solo

offre campo a timori e incertezze, opportune a svegliare una trepida aspettativa negli animi, sì anche porge acconcia e naturalissima cagione a Merope di affetti diversi e contrari: prima la benevolenza, poi l'odio e l'angoscia, finalmente la gioia mista di terrori e di speranze.

Con felicissimo partito poi l'autore diede cagione alle vive ambascie della madre mediante l'anello ch'ella aveva consegnato a Polidoro, perchè lo desse al figliuolo suo tosto che giunto a giovinezza. Non potea Merope creder menzogna quel che le si dicea, l'anello essere stato rapito all'uomo ucciso quel dì stesso. Come dunque non pensar morto Cresfonte? E come non iscorger di ciò la riprova nell'esultanza del tiranno, il quale dal canto suo, non senza ragione, nel dolore di lei vedea la certezza che più non vivesse l'unico erede legittimo del trono? Invenzioni per fermo tanto più ingegnose quanto secondo verosimiglianza.

Di altri pregi mi verrà opportuno dire appresso. Non si dee tacere frattanto de' più osservabili difetti. E qui ne tocco appena per le generali, dovendo anche di questi accennar di nuovo quando verrò al confronto con gli altri due poeti che trattarono il soggetto medesimo. I caratteri, massime quello del tiranno usurpatore, sono sbozzati alla grossa, e, se togli quel di Merope, con pochissimo studio della realità e dell'animo umano. Abbondano, con detrimento della bellezza e attrattiva drammatica, i personaggi secondari, i quali troppo spesso occupano la scena; questi sono Adrasto, Euriso, Ismene, Polidoro; Adrasto è il solito confidente del tiranno; Euriso ed Ismene possono chiamarsi altri due confidenti di Merope, ed insieme con Polidoro hanno un non so che di pastorale. Introdurre nella tragedia tali caratteri volle egli per imitar forse i Greci, che in alcuni de' loro drammi mescolarono i servi o gli abitatori dei campi ai perso-

naggi più veramente tragici od eroici che voglian dirsi. Nè forse mancò d' influire su l' autore la prevalenza nella repubblica letteraria di quel tempo della celebre *Arcadia*. Io non però biasimerei tal partito, se non ne fosse prolungata e indebolita l' azione con discapito dell' effetto scenico. Non è infine piccolo sconcio l' aver due volte ripetuto la combinazione medesima e il medesimo pericolo, cioè che Merope fosse in sul punto di uccidere senza conoscerlo, il proprio figlio. La prima volta questo terribile incontro, ritrovato con tanta lode da Euripide, è un atto feroce, ma non al tutto disforme da impeto naturale ; la seconda è non pure artifizio scenico troppo scoperto, ma rende abominevole il carattere, per innanzi nobile ed affettuoso, della regina, che più non poteva esser sospinta se non da sete inumana di vendetta : onde in tal momento apparisce più belva che donna. [20])

Tutte queste ed altre mende non vietarono che la tragedia del Maffei, di cui si fecero moltissime edizioni, e piacesse oltremodo in Italia, e fosse tradotta in parecchie lingue straniere, al che in Inghilterra pose mano un eletto ingegno, e famoso letterato e poeta di quel secolo, Alessandro Pope. Nè ai dì nostri cotesta Merope è stata del tutto posta in dimenticanza, e chi vuole usare imparzialità, non può disconoscerne il valore.

§ III.

LA MEROPE DEL VOLTAIRE.

Nell' animo di Francesco Maria Arouet (il quale prese fin dalla giovinezza il nome di Voltaire) il desiderio e il proposito di scriver la *Merope* sorse, non v' ha dubbio, quando lesse e seppe celebrata universalmente la tragedia del Maffei. Nelle varie edizioni delle opere sue precedono la tragedia di cui parliamo quattro lettere : una del padre

de Tournemine gesuita, scritta al padre *Brumoy,* al quale esso Tournemine restituisce la *Mérope* francese. Chi la avea mandata al Brumoy? Certamente il signor di Voltaire. E con qual fine? Perchè la facesse leggere all'indulgente Tournemine, antico suo maestro, e ne provocasse il giudizio in iscritto, col fine troppo manifesto di farlo stampare. Il rugiadoso Tournemine (se mi è lecito applicargli l'epiteto consacrato dalla penna eloquentissima del Gioberti) coglie con incredibile ardore l'occasione di tessere un panegirico, e di mettere la *Mérope* del suo discepolo sopra tutte le tragedie passate, presenti e future.

« Le *Cresphonte* d'Euripide est perdu: M. de Voltaire nous le rend... Vous avez reconnu dans la Mérope de nostre illustre ami la simplicité, le naturel, le pathétique d'Euripide. M. de Voltaire a conservé la simplicité du sujet; il l'a débarassé non seulement d'épisodes superflus, mais encore de scènes inutiles... L'intérêt croit de scène en scène jusq'au dénouement, dont la surprise est ménagée, préparée avec beaucoup d'art... Le cinquième acte égale ou surpasse le peu de cinquièmes actes excellents qu'on a vu sur le théâtre... Je ne parle pas de la versification; le poète, admirable versificateur, s'est surpassé; jamais sa versification ne fut plus belle et plus claire... Tous ceux qui pensent... raisonnablement doivent être charmés de voir un aussi grand poète, un poète aussi accrédité que le fameux Voltaire, donner une tragédie sans amour. »

E termina così:

« Voilà, mon révérend père, le jugement que votre illustre ami demande; je l'ai écrit à la hâte, c'est une preuve de ma déférence; mais l'amitié paternelle, qui

« m'attache à lui depuis son enfance, ne m'a point aveuglé.
« J'ai l' honneur d'être, etc. »

Qui per verità quel buon rugiadoso si dimostra un po' troppo semplice, e il signor di Voltaire commise una mezza scioccheria a non cancellare quest'ultimo periodo, dov' è assai chiaro come il maestro parlasse proprio in quella guisa che voleva il discepolo.

La seconda lettera è del sig. di Voltaire al marchese Scipione Maffei, e la cagione o meglio il pretesto per cui la scrive si è il fare omaggio della *Mérope* francese all' autore dell' italiana. Comincia col chiamare gl' italiani restauratori di quasi tutte le belle arti e inventori di alcune; dice essere stati i primi che facessero rinascere la tragedia in presenza (*sous les yeux*) (?) di Leone X, e al Maffei dà il vanto di averne primo scritta una senza passioni d' amore, degna de' bei giorni d' Atene. Va di questo passo, giudica la *Merope* italiana più commovente che l' *Atalìa* di Racine, porta in mezzo con isfoggio d' erudizione (per mostrare come al solito suo che in tutte le cose ne sapeva tanto più degli altri) gli autori francesi, che prima del Maffei trattarono lo stesso argomento, e accenna poscia di una Merope recitata a Londra nel 1731; ma degli autori italiani anteriori al Maffei non sa che desse al teatro tal soggetto altro che il conte Torelli. [21]) Fatta questa scorreria nel campo dell' erudizione, viene a dire che appena letta la *Merope* del veronese, fu compreso dal desiderio di tradurla [22]); ma poi s'avvide non esser possibile farla così rappresentare nei teatri francesi come per gl' italiani era stata scritta.

« Je vis qu'il était absolument impossible de la faire
« passer sur notre théâtre français. Notre délicatesse est
« devenue excessive : nous sommes peut-être des *syba-*
« *rites* plongés dans le luxe, qui ne peuvent supporter cet
« air naïf et rustique, ces détails de la vie champêtre,

« que vous avez imités du théâtre grec... Ce n'est pas « que tout cela ne soit dans la nature; mais il faut que « vous pardonniez à notre nation, qui exige que la na- « ture soit toujours présentée avec certains traits de l'art; « et ces traits sont bien différents à Paris et à Verone. »

Prosegue a dire come non sarebbesi arrischiato di far ch' Egisto donasse il suo anello a chi lo aveva messo in ceppi, e come sarebbe stata imprudenza condurre il pubblico nel frangente di prender l' eroe per un ladro. Non andrò tanto per le lunghe, queste ed altre cose si stimano sconvenienti, dice il Voltaire, in Francia; ma più che la Francia, come vedremo, le stimava sconvenienti, il Voltaire, il quale s' industriava con tutta la sottigliezza dell' ingegno suo, tanto abile nell' adulazione quanto nell' ironia, a scusare la *Merope* del Maffei d' ogni difetto, e a celebrarne le bellezze; salvo che talvolta l' ironia e l' adulazione si mescolano insieme e fan trasparire la malignità e l' orgoglio, come nel seguente passo:

« Comment pourrais-je encore faire parler souvent « ensemble des personnages subalternes? Ils servent « chez vous à préparer des scènes intéressantes entre « les principaux acteurs; ce sont les avenues d'un beau « palais; mais notre public impatient veut entrer tout d'un « coup dans le palais. Il faut donc se plier au goût d'une « nation d'autant plus difficile, qu'elle est depuis long- « temps rassasiée de chefs-d'œuvre. »

Il Lessing, che ha riveduto le bucce al poeta francese, osserva a questo luogo siccome ei par voglia proprio dire:

« Signor Marchese, la tragedia vostra è piena pienis- « sima di scene fredde, tediose, inutili; ma Dio mi « guardi ch' io voglia farvene rimprovero! Son francese, « conosco il saper vivere, non sarà mai ch' io dica a « chicchessia una sola parola spiacevole sul viso. Senza

« fallo non vi mancarono buone ragioni per far queste
« scene fredde, tediose, inutili; ci avete speso il tempo,
« giusto perchè sono precisamente tali quali le richiede
« la vostra nazione. Potess' io cavarmela a così buon
« mercato, ma, ohimè! la nazione francese sta tanto in-
« nanzi, tanto innanzi che mi bisogna andare molto più
« in là di lei per soddisfarla. »

Perciò, secondo il critico tedesco, la stessa cerimoniosa gentilezza del Voltaire mal nasconde la sua perfida villania. Ad ogni modo in questa celebre lettera dedicatoria ei vuol attribuire al Maffei tutto il merito dei plausi che furono tributati alla tragedia ispiratagli dal lavoro del dotto italiano.

« Si la *Mérope* française a eu le même succès que
« la *Mérope* italienne, c'est-à-vous, Monsieur, que je le
« dois; c'est à cette simplicité dont j'ai toujours été
« idolâtre, qui dans votre ouvrage m'a servi de modèle.
« Si j'ai marché dans une route différente, vous m' y
« avez toujours servi de guide. »

Alcuno dirà che il venire a tal conchiusione fa grandissimo onore al signor di Voltaire, il quale riconosce per tal modo nel Maffei la ragionevole preminenza di colui, che primo, in modo condegno della scena italiana, seppe distender la tessitura dell' argomento già trattato da Euripide. Io dico per contrario che il garbato poeta francese scriveva in tal guisa per darla ad intendere ai gonzi, e per iscusarsi in qualche maniera del suo plagio; mentre nulla per altra parte pretermetteva a fine d' invilire la *Merope* del tragèdo di Verona per innalzare la sua.

Il che dalla terza lettera ci si rende manifesto. Questa è di un certo signor de la Lindelle, il quale scrive al signor di Voltaire, con l' unico scopo di dimostrare a quest' ultimo che la *Mérope* francese è un capolavoro, e la *Merope* italiana una cosa meschina, spregevole, un

guazzabuglio, un controsenso, una storpiatura, una tragedia da vergognarsene, da far piuttosto ridere che piangere. E comincia col rilevare la cortesia del patriarca di Ferney, che volle dedicar la sua *Mérope* al Maffei, ma lo rimprovera nondimeno che i riguardi usati da lui verso di questo gli abbiano vietato di vederne tutti i difetti; e per capacitarlo bene di quanto asserisce, scrive addirittura un processo; nientemeno che quindici capi d'accusa.

Or chi è in fin de' conti questo la Lindelle? Nè come letterato, nè come poeta, nè come critico, nè come persona civile, nè come uomo, nessuno lo conosce. Volete sapere chi è? È lo stesso, stessissimo signor di Voltaire in carne e in ossa come lo ha fatto la mamma.[23])

Il Lessing tuttavia mostrando rivolgere alla maschera quelle frecciate che alla persona sott'essa celata veramente scagliava, nota che

« Siccome non v'è complimento senza bugia, così del « pari non v'è motto ingiurioso in cui non si contenga « qualche parte di vero.... Poco importerebbe che il si- « gnor la Lindelle si mostrasse villano o cortese (verso « il Maffei) qualora stesse contento ai biasimi. Ma e' vuole « calpestarlo, annientarlo, e ci si mette con perfidia non « minore dell'accecamento. Non arrossisce di profferire su- « perlative menzogne; si fa lecite falsità evidentissime, « solo a fin di muovere chi legge ad un riso beffardo. A « ogni tre dei gran colpi che tira contro l'autore italiano, « uno sempre riesce a vuoto; degli altri due, che toccano « o sfregiano appena l'avversario, uno almanco certa- « mente ferisce ancora colui che lo spadaccino vorrebbe « liberar del rivale, cioè ferisce il Voltaire. »

E la cosa è tanto più vera quanto che il poeta filosofo, il grande tragèdo, il celebre schernitore, l'uomo che fece parlar di sè le cinque parti del mondo, non ebbe

scrupolo nessuno di rubare al Maffei tutto quello che v' è di buono nella *Mérope* francese. Ancora in questo proposito udiamo il Lessing:

« Aristotele pone che non abbiano due o più drammi « a risguardarsi un solo e medesimo dramma per l'iden« tità del soggetto, ma sì allorchè identico ritrovisi l'in« treccio e lo scioglimento.

« Non dobbiam dunque stimare il Voltaire mero tra« duttore, perchè si è valso dello stesso argomento preso « a trattare dal Maffei, ma tale dobbiam reputarlo per« chè l'ha trattato in ugual modo. Il Maffei non fu con« tento di ristaurare la *Merope* d'Euripide; ei ne com« pose una di suo, essendosi al tutto dipartito dall'ordi« tura del poeta greco; e rimaneggiò la favola con l'in« tento di farne una tragedia senza amori, della quale « l'attrattiva drammatica tutta consistesse nell'affetto « materno.... Il Voltaire in quella vece copiò dal Maffei « tutta quanta la favola così rimaneggiata. Merope non « ha preso a marito Polifonte, copia; i politici accorgi« menti, per cagion de' quali Polifonte dopo quindici anni « si risolve a tal maritaggio, copia; il figlio di Merope « non conosce se medesimo, copia; la guisa in che il « giovine s'invola dal suo padre adottivo e il desiderio « che a ciò lo muove, copia; lo scontro onde Egisto è « condotto nella città di Messene sotto imputazione di « omicidio, copia; l'equivoco per effetto del quale è cre« duto uccisore del figlio di Merope, copia; il confuso « suscitarsi dell'amor materno che fa dapprima tanto in« chinevole Merope verso Egisto, copia... Insomma l'in« treccio intero del Voltaire è tolto al Maffei. E non ha « anche copiato da lui lo scioglimento? Così, a mo' d'e« sempio, quel connetter con l'azione il momento del « sagrifizio in cui Polifonte è trucidato. L'italiano « immagina, il francese copia.

« Ben è vero che il francese, togliendo a prestito i
« partiti e le circostanze dell'italiano, ha talvolta dato
« ad essi forma diversa. Polifonte nella tragedia del Maf-
« fei regna già da quindici anni: in quella del Voltaire
« per contrario le turbolenze della seguìta rivolta durano
« quegli stessi quindici anni, continuando Messene in
« uno stato di anarchia, certo al sommo inverosimile.
« Egisto, secondo il primo, è assalito sulla via maestra
« da un ladrone: secondo il Voltaire è scontrato invece
« da due uomini sconosciuti nel tempio di Ercole, i quali
« vogliono dargli addosso, perchè implora il Dio in fa-
« vore degli Eraclidi. Il sospetto contro Egisto si de-
« sta per Maffei da un anello, pel Voltaire da una ar-
« madura. Ma siffatti mutamenti si riferiscono, come
« ognun vede, a bagattelle insignificanti.... E tuttavia
« assai mi piacerebbe poterle riguardare come indizî di
« ingegno creatore, se il Voltaire avesse almen saputo
« trarre sino alle ultime conseguenze i cangiamenti da
« lui fatti. Mi spiegherò meglio prendendo un degli esempi
« citati. Egisto presso il Maffei è assalito da un mal-
« fattore... Ma il Voltaire dice a sè medesimo: Un ma-
« landrino che voglia derubare un principe è invenzione
« troppo bassa per ascoltanti così nobili e delicati come
« sono i miei; assai meglio è trasmutare il ladro in un
« partigiano, che brami toglier di vita Egisto per essere
« questi seguace degli Eraclidi. E perchè un partigiano
« solo. Anzi saranno due; la prodezza d'Egisto diverrà
« tanto maggiore, e se faremo che uno dei due assalitori
« schivi, fuggendo, la morte, si potrà poi supporre che
« fosse Narbante. Benissimo, signor mio, seguitiam
« pure. Quando Egisto ha ucciso un di costoro,
« che fa egli? Trasporta il cadavere, e lo getta
« nel fiume al modo stesso che nel Maffei. Perchè?
« Dalla strada deserta vicino al ponte nelle acque

« del Pamiso sta bene, ma dal tempio al Pamiso? Colà
« non era dunque nessuno? Sia così, non è questo quel
« che v'ha di più strano in tal faccenda. L'Egisto del
« Maffei gitta il cadavere nel fiume, perchè teme altri-
« menti essere inseguito e scoperto, e spera che sparito
« il cadavere, nulla potrà rivelare il fatto: ma l'Egisto
« del Voltaire può nutrire la speranza medesima? Certo
« no; per il che sarebbe stato mestieri che il compagno
« dell'ucciso non iscampasse. Questi rimarrà pago sol
« d'aver salva la propria vita? Per timido che sia non
« inseguirà Egisto da lungi, non gli griderà dietro fin-
« chè altri lo fermi? Non porterà contro di lui accusa
« e testimonianza in giudizio? Che giova all'omicida
« l'aver fatto sparire il *corpus delicti?* Egisto potea ri-
« sparmiarsi l'inutile fatica, anzi dovea correre al con-
« fine e trapassarlo con quanto maggior prestezza gli
« venisse fatto. Ma il corpo faceva duopo fosse gittato
« nel Pamiso, e ciò non era meno utile al Voltaire che
« al Maffei; atteso che non dovea Merope esser tratta
« d'errore dalla vista di quel cadavere. Solo è da notare
« che Egisto opera in tal guisa nella tragedia italiana
« per provvedere alla propria salvezza, e nella francese
« per far cosa grata al signor di Voltaire. »

La quarta ed ultima lettera è di nuovo del venerando patriarca di Ferney. Indovinate mo? Egli risponde al signor de la Lindelle in difesa di Scipione Maffei. Rimprovera quel suo caro amico (sì caro che per fermo lo amava quanto se medesimo) d'aver voluto raccogliere assai cardi e spine, non mai fiori, e non trascura di additare alcuni luoghi al sommo commoventi e patetici, destreggiandosi però in guisa che la lode potesse ritornar eziandio sopra di lui. Ma con aria tutta compassionevole verso l'autore italiano, dice all'amico, o meglio al fantoccio che aveva parlato con la lingua del signor di Vol-

taire: « Io confesso che avete pur troppo ragione il più delle volte. » Il giuoco è sempre uno: elogio sperticatissimo in faccia, biasimo, calunnia dietro le spalle. Bravo, bravo o illustre filosofo, o grande amatore di verità! E perchè non avete voi detto pure una parola di certa lettera del marchese Scipione Maffei in risposta alla vostra dedicatoria? ammiravate pur tanto l'erudizione dell'archeologo italiano, e quella lettera è assai erudita; vi sbracciavate a confutare il vostro la Lindelle, e quella lettera anticipatamente lo confutava, rispondendo alle vostre perfide insinuazioni, là dove additate i presunti errori e sconci del Veronese, recandoli all' indole, alla ignoranza, alla barbarie della sua nazione.[24]) Tuttavia non avete serbato senza ragione il silenzio su tale risposta. Il marchese di Verona, con garbo da vero gentiluomo, vi rendea pan per focaccia, e difendendosi lealmente contro i difetti appostigli, vi additava, la più parte, non però tutti, gli storpi che guastano la vostra *Mérope*.[25])

Io son dolente di non poter qui recare l'intera lettera del Maffei, per non distendermi troppo. Ma le pecche della *Mérope* voltairiana già notate mi dispensano di additarne moltissime altre rilevate pure dal Lessing, o che potrebbe qualsivoglia lettore scorgere facilmente da se medesimo. Nè vo' dire che il Maffei non incappasse altresì in qualche notevole errore. Già ne accennai più d'uno, ed altri se ne potrebbero aggiungere; ma qual' è l'opera d'arte che possa dirsi nel tutto e in ogni ancor minimo particolare assolutamente perfetta? La *Merope* del Maffei era insomma il principio d'una riforma, non era la riforma stessa bell' e compiuta.

La *Mérope* francese poi se non ha alcuni difetti della italiana, molti più ne ha suoi propri, come si è veduto, e spesso accumola insieme quelli e questi. Mentre, per esempio, il signor di Voltaire rimprovera al Maffei le

scene de' personaggi secondari, ei non sa toglierne pur uno; quattro ne ha la tragedia italiana e quattro la francese, e sostengono in questa la medesima parte che in quella. In una sola cosa il Voltaire seppe far meglio, cioè nel tôr via il secondo tentativo di Merope per uccidere Egisto; non avendo ripetuto, due volte il medesimo partito, lo ha reso forse più efficace, più commovente. Se non che può dirsi che tutta quanta la tragedia si risolva in quella sola scena, e i primi atti non facciano altro che prepararla con infinite e noiose lungaggini, gli ultimi sieno al tutto superflui. Bello è senza dubbio il momento nel quale, fatta Merope certa che Egisto è suo figlio, e sospinta da Polifonte ad immolare siccome ella medesima aveva richiesto, l' omicida, prorompe a riconoscerlo per figlio in cospetto del tiranno; ma dopo ciò la catastrofe non si poteva più ritardare, e l'indugio, non meno che al buon effetto teatrale, è contrario al buon senso.

§ IV.

LA MEROPE DI VITTORIO ALFIERI.

Parea cosa predestinata che la *Merope* del Maffei dovesse commuovere altamente i migliori ingegni da naturale attitudine disposti a scrivere tragedie. Il nudo argomento tramandatoci da Igino era stato lungamente elaborato e messo alla prova della scena prima che desse origine a dramma degno di rimanere nella memoria degli uomini; ma da poi che il dotto Veronese n' ebbe scritto uno, se non privo di alcuni gravi difetti, certo ornato di grandi pregi, sembrò che in quel medesimo argomento tuttavia fosse celato alcun che, d' onde si potessero trar maggiori e più lodevoli partiti scenici. E non vo' dire

ampliando, anzi piuttosto disgombrando il tema di non profittevoli accessorî, per lumeggiarne con più vivezza le parti essenziali. Di vero dopo il Voltaire la *Merope* italiana ispirò il prodigioso Astigiano, che fu così grande poeta tragico non meno per ostinato e indomabile volere che per felice inclinazione; e tosto sentitosi infiammar l' animo e muover l' estro gagliardamente, si pose a scriver anch' egli una *Merope.* Udiamo quel ch'ei di sè ci narra in questo proposito:

« Verso il febbraio dell' 82, tornatami un giorno fra « le mani la *Merope* del Maffei per pur vedere s'io c' imparava qualche cosa quanto allo stile, leggendone qua e « là degli squarci mi sentii destare improvvisamente un « certo bollore d' indignazione e di collera nel vedere la « nostra Italia in tanta miseria e cecità teatrale, che facessero credere o parere quella come l' ottima e sola « delle tragedie non che delle fatte fin allora (che questo « lo assento anch' io), ma di quante se ne potrebber far « poi in Italia. E immediatamente mi si mostrò quasi un « lampo altra tragedia dello stesso nome e fatto, assai più « semplice e calda e incalzante di quella. Tale mi si appresentò nel farsi da me concepire, direi per forza. S' ella « sia poi veramente riuscita tale, lo decideran quelli che « verran dopo di noi. Se mai con qualche fondamento chi « schicchera versi ha potuto dire *Est Deus in nobis*, lo « posso certo dir io, nell' atto ch' io ideai, distesi e verseggiai la mia *Merope*, che non mi diede mai tregua nè « pace finch' ella non ottenesse da me l' una dopo l' altra « queste tre creazioni diverse, contro il mio solito di tutte « l' altre, che con lunghi intervalli ricevano sempre queste diverse mani d' opera. » [26])

Più *semplice*, *calda* e *incalzante*, dice l' autore, e in cosiffatte doti consiste realmente il merito singolare dell' opera sua, dove per fermo, e ciò confessa egli mede-

simo, non è alcuna sostanziale novità d'invenzione. [27])
Ma il grande Astigiano mi dà immagine d'un gigante, il quale si appresenti in campo ignudo, sdegni qualsivoglia difesa od aiuto d'armi, e aspetti la vittoria sol dalla forza del suo torace e dei polsi. Così, pigliando a sceneggiare il già trito argomento, il poeta d'un colpo ne taglia via quali erbacce parassitiche tutti i personaggi secondari, eccetto Polidoro; il quale però, mancando gli altri, diviene principale anch'esso, cioè integrante dell'azione. Omette del pari ogni episodio, e ridotti i personaggi a soli quattro, annoda e scioglie la favola con rapidità, con vigore, con efficacia ignota non pure al Maffei ed al Voltaire, ma eziandio a qualsiasi tragèdo francese o italiano dei tempi anteriori. Il Maffei avea procurato rispecchiar la semplicità greca nella rappresentazione di alcuni affetti e nella naturalezza dei particolari; l'Alfieri imprime semplicità greca, e perciò grandezza, in tutta l'azione, intendo nell'ossatura del suo dramma, dove non ritrova luogo veruna cosa che non si attenga strettamente, anzi necessariamente al tema; onde la più assoluta e ferma unità. Così concepito il lavoro, la divisione degli atti si opera quasi direi per legge di natura, e all'autore vien ritrovata senza stento alcuno nel solo modo ragionevole, appunto perchè il solo possibile.

Nel primo atto Merope, sciente che già da un anno il figliuolo Cresfonte si è sottratto a Polidoro, vive in angoscia continua. Polifonte le propone le nozze come nel Maffei e nel Voltaire, ma in più verosimil guisa, ed ella sdegnosamente le rifiuta. Nel secondo Egisto, cioè il figlio di Merope, che non sa di essere tale, accusato di omicidio, è condotto dinnanzi a Polifonte; e narra il funesto incontro con un ribaldo sconosciuto. Sopraggiunge Merope commossa all'annunzio del fatto, sempre timorosa

di udir tristi novelle, e interroga a lungo Egisto, ora temendo che sia l' uccisore del figlio, ora ch' egli medesimo sia Cresfonte. Nell' atto terzo Polidoro, venuto in Messene, entra nella reggia, e in un soliloquio dice aver rinvenuto il cinto d' Egisto sulla via maestra in una pozza di sangue. Merope s' avviene in lui, e da ciò che di quel cinto Polidoro le narra acquista la certezza di non esser più madre. Polifonte è attratto dalle sue disperate grida: ella non gli cela la cagione del suo dolore, ed esprimendo tutto l' abbominio ch' ei le inspira, pur gli chiede vendicarsi del figliuolo spento, con lo strazio e la morte dell' uccisore. Consente il tiranno. Nell' atto quarto Polidoro, abbattendosi ad Egisto, lo riconosce e gli fa noto in qual pericolo ei versi; non ha però il tempo di avvertirne Merope; chè il tiranno in presenza degli armati suoi e del popolo, giudica a morte l' omicida, a cui Merope stessa vuol toglier di sua mano la vita. Nè Polidoro s' ardisce manifestare il vero, perchè Egisto non sia immolato da Polifonte; ma poi, non avendo altro modo a salvarlo dall' ira della regina, palesa il tutto. Polifonte allora promette a Merope di adottare il suo figliuolo quand' ella consenta alle proposte nozze, altrimenti s' aspetti di vederlo morire. Nel quinto atto segue su la scena quel che nel Maffei e nel Voltaire è narrato da Ismene. È pronta la cerimonia delle nozze, pronto il sagrifizio, Merope è combattuta da terribili e contrari affetti, e in sul punto che sta per cedere e dar la destra a Polifonte, Egisto afferra la scure e uccide il tiranno.

Come ognun vede l' architettura, a così chiamarla, della tragedia, è qui perfettissima; non molto complicato l' intreccio alla maniera de' Greci, e tuttavia svolto il tema con sufficiente larghezza, quanto concedeva quell' affrettarsi proprio delle passioni diverse nei personaggi dipinte.

Pure sarebbe ancor poco l' aver condotto l' azione con questa somma unità e in modo insiememente così spontaneo, così regolare, cosí rapido; dappoichè il merito supremo della *Merope* alfierana consiste nella espressione degli affetti, il moto dei quali è all' estremo vivo, tumultuoso, nè mai v' è sosta, mai non v' è indizio di languore. In alcune scene specialmente la vigorezza del dialogo è maravigliosa, e per questo lato io non temo di asserire che l' Alfieri nulla ha da invidiare allo Shakespeare, quantunque il poeta nostro adopri il dialogismo in guisa molto diversa da quella del poeta inglese.

Nel modo poi di tratteggiare i caratteri l' Alfieri supera il Maffei, ed assai più il Voltaire. A mo' d' esempio, il Polifonte dell' Astigiano è crudele, astuto, prudente, e sa vestir le sembianze di umano e di giusto, senza tradir la sua propria natura e senza commetter balordaggini; laddove i Polifonti del Veronese e del Francese son, direi quasi, tiranni da marionette. A quel personaggio il Maffei nel terzo atto fa pronunziare una filastrocca precettiva ad uso degli usurpatori di trono in un dialogo confidenziale con Adrasto; [28]) ma lasciando stare che il facile macchiavellismo della teorica ci rivela una troppo scarsa avvedutezza politica, qual' è così sciocco birbante che, pensando quelle tali cose, voglia poi dirle senza bisogno ad un cortigiano, quantunque fedele?

Il Voltaire, sotto la maschera di la Lindelle, avea rimproverato questo difetto all' autore italiano; ma egli cadde in uno sconcio non pur di simil natura, ma ed assai più grave; posciachè, avendo già presupposto con palese inverosomiglianza essere ignoto all' universale che il tiranno uccidesse di sua mano nel tumulto della ribellione il re Cresfonte e due figliuoli di lui, nell' ultima scena del primo atto, col solo intento di render certi gli spettatori aver Polifonte veramente commesso quell' or-

renda strage, fa che il malaccorto usurpatore narri senza un perchè al mondo i suoi delitti al confidente Erox. Oh quanta ingenuità e candidezza nei delinquenti della tragedia francese! [29])

Il carattere di Polidoro è nel Maffei quello di un vecchio ciarliero e sentenzioso, in cui l'autore volle rappresentare la semplicità de' costumi antichi, e per tal riguardo il personaggio è molto bene delineato, anzi a lui pareva uno dei principali meriti della sua tragedia questa rappresentazione dell'indole dei vecchi, non prima tentata in dramma di tragico argomento; se non che la qualità per così dire idillica di Polidoro intromette lentezza nell' azione, e non molto bene s' accorda col rimanente. Il Voltaire del suo Narbante non seppe far altro che un servitore devoto, senza veruna special nota che gli desse personalità propria e distinta. L' Alfieri scolpisce assai meglio questo personaggio, lo fa di meno umile condizione, gli dà sensi degni d' uomo cui la regina avesse affidato l' erede del regno; e quel ch'è più per mezzo di esso introduce un'osservabile novità, perchè nol pone su la scena unicamente a rivelare ch' Egisto è il figliolo di Merope, ma con tale accortezza intreccia il filo de' casi, che Polidoro medesimo induce in errore la regina, facendole creder vera, come aveva egli creduta, la morte di Egisto. Io non saprei tenermi dal qui trascrivere, se non fosse troppo lunga, tutta quanta la scena, che è bellissima; nè ciò fa mestieri, quando le opere del nostro maggior tragèdo sono alle mani di ogni colta persona: rileggasi dunque tale scena da chi brama farsene giusto concetto, tanto più che sarà facile anco scorgere quale alto grado di perfezione ivi tocchi il dialogo veramente drammatico.

§ V.

LA VERSEGGIATURA E LO STILE.

Che dirò dello stile de' tre autori dai quali ad argomento delle loro *Meropi* si tolse la più volte citata favola d'Igino? Abbiam veduto come all' Alfieri quello del Maffei paresse dispregevole, non in sè, ma rispetto alla verseggiatura conveniente alla tragedia; e vero è che lo stile del Maffei non è sempre uguale, avvicendando egli ai versi ben temprati i languidi e prolissi, i prosastici e disarmonici, nè il ritmo poetico è da lui bene accomodato al parlar vivo e impetuoso o concitato e interrotto, quale nella tragedia si richiede. Così pure alcune pregevoli descrizioni che bene sarebbero state in opera didascalica o narrativa, spiacciono là dove il poeta non parla in persona propria, ma dee con tutta verosimiglianza e naturalezza far parlare i suoi personaggi come porta la passione in loro ritratta. La qual cosa bene si rileva nel racconto di Egisto: [30]) nell'Alfieri per contrario tal racconto è fatto in guisa da non disdire in verun modo al genere drammatico, ed è insieme di maravigliosa efficacia e bellezza. [31])

La *Mérope* francese potrà quanto allo stile mettersi a paro dell'una o dell' altra italiana? Non che dal poeta di Asti, il Voltaire tanto lungi rimane da quello di Verona, che ogni comparazione è impossibile. Enfatico e freddo a un tempo, abbondevole di parole e poverissimo di concetti, sempre declamatorio, non mai vigoroso, fa pompa di luoghi comuni e di sentenze generali dove bisognava il semplice e non pensato erompere degli affetti. Le quali cose chiarissime appariscono anche da quella sola e medesima narrazione di Egisto, peggiorata nei

particolari, siccome ebbe a notare il Lessing.[32]) Onde con tutta la sua prosopopea e con tutto lo sproloquio del Padre Tournemine, il signor di Voltaire non seppe mai levarsi allo stile tragico, e scriver poesia che meriti propriamente questo nome. Vero è che sì grave difetto non tanto si deve accagionar forse a lui quanto a quella meschinetta lingua francese, la cui miseria è manifesta.

A nessuno, spero, parrà troppo arrischiato il chiamar meschino, com' io faccio, l' idioma di Francia, chè non son già il primo nè il solo a pensarla così. Si è veduto l' autorevolissimo giudizio del Maffei, il quale non si peritò di scrivere al famoso patriarca di Ferney i francesi non aver lingua poetica; e in altro luogo della lettera al signor di Voltaire disse: « Gli accademici, primi regolatori della lingua francese, per darvi la grammatica, vi tolsero la poesia. » Or quando al nome dell' illustre Veronese avrò aggiunto quello del sommo poeta di Recanati, mi sarò purgato da ogni probabile accusa d' improntitudine. Ed ecco le parole del cantore della *Ginestra*:

« La duttilità della lingua francese si riduce a potersi fare intendere; la facilità di esprimersi nella lingua italiana ha di più il vantaggio di svolgere le cose con l' efficacia dell' espressione; di maniera che il francese può dir quello che vuole, e l' italiano può metterlo sotto gli occhi; quegli ha gran facilità di farsi intendere, questi di far vedere. Però quella lingua, che, purchè faccia intendere, non cerca altro, avrà LA DEBOLEZZA DELL' ESPRESSIONE, la miseria di certi *tours* (per li quali la lodano di duttilità) che esprimono la cosa, ma FREDDISSIMAMENTE e SLAVATISSIMAMENTE e ANNACQUATAMENTE. È buona pel matematico e per le scienze, nulla per l' immaginazione, la quale è la vera provincia della lingua italiana. Dove però è chiaro

« che l'efficacia non toglie la precisione, anzi l'accresce, « *mettendo quasi sotto i sensi quello che i francesi met-* « *tono sotto l'intelletto:* ond'ella non è men buona per le « scienze che per l'eloquenza e la poesia, come si vede « nella precisa efficacia e scolpitezza del Redi, del Ga- « lilei ecc. » *

V'è alcuno che possa discredere la verità delle sentenze pronunciate da tanto ingegno? Non bastano queste sole? Ma forsechè mi farebbe difetto l'autorità di altri uomini illustri? Citerò Apostolo Zeno [33]), il Baretti [34]), il Galeani-Napione,** e il conte Francesco Algarotti; il quale, nell'erudito saggio *sopra la lingua francese,* che vorrei fosse letto da ogni buon italiano, tesse, come a dir, la storia di quest'idioma, e mostra prima essere stato quasi che senza leggi fin presso ai tempi suoi, poscia averlo incatenato e intisichito l'Accademia con le regole sempre più rigorose della grammatica e della poetica, onde un inglese ebbe a dire in proposito: « ... che « le Muse della Senna, simili ad augelli ai quali sieno « state tagliate le ali, possono bensì andare svolazzando « qua e là, ma non han forza di levarsi in alto e pren- « dere un nobil volo. » ***

E qui potrei recare in mezzo moltissimi nomi e moltissimi luoghi di scrittori, coi quali l'Algarotti rincalza e comprova i suoi propri detti; ma solo mi contenterò di citare G. Giacomo Rousseau [35]) e di far osservare che primi furono gli stessi francesi ad accusar di tai difetti la propria lingua. Bastino i nomi del Fénélon, del Dacier [36]) e della sua dotta consorte, dell'abate Talbert, [37])

* Dai *Vari pensieri* nelle *Operette morali di Giacomo Leopardi,* edite dal Chiarini, Livorno 1870.

** Vedi nell'opera *Dell' uso e dei pregi della lingua italiana* Vol. I. lib. II. Cap. I. *passim.*

*** Algarotti. Opere, vol. I. Milano, 1823.

del poeta Delille [38]) nonchè di... indovinate mo di chi altri? Di quel signor Voltaire, che presumeva star tanto di sopra a tutti gli scrittori de' suoi tempi e fors' anco di ogni tempo. Egli, lasciando stare altri luoghi delle opere sue, e fermandoci a quel che pensava del metro cui sono astretti gli autori di tragedie « nell' epistola *Au « Roi de la Chine sur son recueil de vers qu'il a fait « imprimer* (1770) » metteva in ridicolo l'alessandrino « francese con questi graziosissimi alessandrini :

« O toi que sur le trône un feu céleste enflamme,
« Dis-moi si ce grand art, dont nous sommes épris,
« Est aussi difficile à Pekin qu'à Paris.
« Ton peuple est-il soumis à cette lois si dure,
« Qui veut qu'avec six pieds d'une égale mesure,
« De deux alexandrins côte à côte marchants
« L'un serve pour la rime et l'autre pour le sens:
« Si bien que sans rien perdre, en bravant cet usage,
« On pourrait retrancher la moitié d'un ouvrage. » *

Neppure, dunque, rispetto alla verseggiatura ebbe torto il Maffei, quando disse che il verso usato dai francesi nella tragedia *produce un' intollerabile sazietà,* sentenza ribadita dal celebre critico tedesco Gugliemo Schlegel presso a poco in queste parole :

« Quelle rime appaiate, quegli emistichi uniformi « fanno dell' alessandrino un metro simmetrico e mono- « tono, più adatto a esprimere antitesi sentenziose, che « a dipingere ritmicamente i pensieri disuguali, rotti ed « esaltati della passione. »

E lo Strauss rincalza la sentenza del suo compatriota dicendo che il verso alessandrino può considerarsi « come « una sventura nazionale della Francia. »

Ora, se la lingua e il metro eroico dei francesi sono

* V. Luigi Morandi, op. cit., pag. 54-55.

al tutto disacconci alla poesia massime all' epica e alla drammatica, la *Mérope* francese anche per questo capo dee stimarsi smisuratamente inferiore alle due italiane.

Tornando adesso al poeta di Asti, a me pare che in molte scene delle sue tragedie e massime del *Saul*, egli tocchi veramente il punto al quale mirava: chè non saprei qual altro stile fosse più acconcio ad esprimere rigidità e costanza incrollabile di carattere, violenza e concitazione di affetti, amori e odî invincibili, estremi. E questa lode soprattutto gli spetta, già l' ho accennato, che seppe trattare il dialogo meglio di quanti lo precederono e lo seguirono poscia in Italia, cioè in guisa da produrre efficacissima impressione. Con tutto questo è lungi dal mio credere che ogni cosa nelle opere dell'Alfieri sia perfetta, e però se non dee stimarsi vano lo sperar che l' Italia abbia in futuro altri grandi poeti, ad essi rimarrà di accostare all'ultima eccellenza lo stile e il verso conveniente al dramma tragico. Perocchè oltre di aver fatto abuso di certe parole troppo spesso ripetute, e di maniere per amor di robustezza poco eleganti, l' *allobrogo feroce,* come lo chiamò Giacomo Leopardi, sta sempre sul tirato; tutti i personaggi fa parlare nel medesimo tono, e manca di fluidità, di dolcezza, di naturalezza non di rado. Il che in lui nasceva parte dal non esser mai giunto a padroneggiare appieno la lingua, parte dall'essersi convinto di un falso principio; quello che nella tragedia lo stile debba sempre quanto può avvicinarsi al sublime; laddove, a mio avviso, niun altro genere di componimento ammette, anzi richiede maggior varietà di linguaggio accomodato a scolpire il diverso costume, la diversa natura, patria, età, professione delle persone rappresentate. Con le quali avvertenze io non voglio già contraddire a quanto ho di sopra affermato, cioè che in parecchi luoghi egli accordò pienamente col

pensiero e con l'affetto la parola, porgendo, come nel *Saul* e altrove, il miglior esempio di tragica verseggiatura.

E in quanto alla forma che l'Alfieri diede in universale a tutte le tragedie da lui composte, nulla di più nè di meglio potrebbesi desiderare? Se venissi a trattar di questo, uscirei del mio argomento; nè la grave quistione potrebbe sciogliersi in poche pagine. So delle varie accuse lanciategli a questo proposito; so che molto fu detto ed altro potrebbe dirsi a difenderlo; so che ai dì nostri i drammi si ordiscono in maniera diversa; ma io per me non istimo che in ogni genere di opere letterarie debbasi aver per buono un modello, o come oggi dicono, un *tipo solo:* lasciando stare se la forma data al dramma, per mo' d'esempio, dallo Shakespeare o dal Goëthe o dallo Schiller sia degna del più alto encomio o meriti qualche biasimo, parmi che ognuno possa bene ammirar questi autori, senza dispregiar chi volle seguire altra via, e stimo che del sommo tragèdo nostro andrebbero superbi e francesi ed inglesi e alemanni se fosse nato tra loro.

IV.

LA DAME AUX CAMÉLIAS

§ I.

ANALOGIA DI SENTIMENTI.

Già in uno de' precedenti saggi notai siccome certe orribili e stomachevoli atrocità o schifezze, che dagli antichi nella tragedia si esponevano, non sarebbe oggi comportabile che si rappresentassero su la scena. Ed è cosa naturale, ciascuno lo intende: i tempi son mutati, e quantunque viviamo in un'età che in più riguardi ben può chiamarsi corrotta, per fermo non siam così feroci nelle vendette, nè così rozzi in certi particolari del viver comune o domestico; oltrechè, nessuno lo nega, siam di molto più innanzi negli usi civili, e finalmente non possiamo di niuna guisa pensar che la Divinità sospinga talvolta l' uomo ella stessa al delitto. Le opere teatrali dunque debbono in qualche modo accostarsi al sentir moderno; chè quando ritraggono anche avvenimenti storici o tradizioni antiche, mal sosterrebbe l' uditorio la rappresentazione di passioni e di fatti che troppo grandemente fosser disformi dai nostri costumi. Io voglio dire insomma norma principalissima, essenziale, da non potersi trasandar mai nel comporre lavori drammatici, esser questa, che l'autore sappia trovar, come dire, un *punto di contatto* fra gli ascoltanti e il soggetto da svolgere su la scena. Da che nacque il buon successo conseguito dalla tragedia

del Maffei? Sarebber bastati i pregi minori se non ve ne fosse stato uno massimo, pel quale si tollerarono i difetti che pur notammo? E qual è nella *Merope* questo pregio massimo? L'aver fondato tutto quanto l'intreccio sovra una passione profonda, generosa, presso ogni gente universalmente sentita, e però commoventissima, intendo l'amor di madre; onde gli ascoltanti partecipano in certo modo ai vari stati dell'animo della infelice, che sempre è in timore di aver perduto o di perdere il figlio. Da tal considerazione altre ne derivano. Se quel che ho detto è vero, farà mestieri che nel protagonista, ed anche spesso in più di un personaggio, sieno pensieri ed affetti che non si discostino da quelli, onde gli spettatori sono informati; quantunque i casi esposti si presuppongano avvenuti in luoghi e tempi da noi lontani. Chi non si commuove alla rappresentazione dell'*Amleto?* Le circostanze in cui è posto quel personaggio non sarebber tutte verosimili ai dì nostri; ma i dubbi, le brame, l'amore, la preoccupazione, l'abito del fantasticare e ragionar seco stesso son più comuni oggi che non fossero in età da noi remote; sicchè il genio dello Shakespeare più forse che ritrarre l'indole de' tempi suoi, precorse i futuri. Perchè le tragedie di Vittorio Alfieri ebbero quasi tutte buon successo, e quasi tutte si leggono, alcune si rappresentano ancora? Perchè nelle più delle opere sue l'Astigiano, traendo argomento dall'antichità greca o romana o dalla età di mezzo, pur fece consistere il perno, a così chiamarlo, dell'azione, in quell'amore di libertà e in quell'odio della tirannia paesana o straniera, che verso la fine del secolo passato sorgeva impetuoso in varie nazioni d'Europa; ed essendo può dirsi recenti le politiche rivolture che ne seguirono, quell'impetuoso desiderio di sciogliersi dalla servitù, sul quale si fonda l'azione, ha virtù di commuovere gli animi anche adesso. Il medesimo dico

del *Guglielmo Tell* dello Schiller, sebbene il fatto si riferisca al secolo XIV. Così tutte le passioni che la natura ha posto nel genere umano, cioè quelle di che non potrà mai l'uomo dispogliarsi, sono acconce a fornir materia di drammi da piacere e da meritare entusiastico plauso. Perciò è da por mente che pigliando il soggetto da storie o favole antiche, o da popoli assai men civili che non sien gli europei, il dover con fedeltà dipingere i costumi loro, non distrugga l'effetto scenico, e non tolga all'autore di conseguire il fine cui mirava.

§ II.

LA FORMA DELLA TRAGEDIA CADE IN DISUSO.

E qui nasce un'altra questione che alle cose già dette si attiene. La tragedia in se stessa qual fu in addietro risponderebbe di presente al gusto universale? L'arte nelle sue diverse manifestazioni, come tutte le altre cose del mondo, si viene continuamente modificando; affermo perciò che sarebbe necessario all'autore usar finissimo accorgimento nel maneggiare il suo tema ed esser guidato da alcune impreteribili norme. Inutile parmi ripetere ch'ei non dovrebbe attenersi se non ad una delle tre celebri unità, vo' dire l'unità di azione, sola che fosse stimata necessaria dall'Alfieri, il quale si attenne quasi sempre anche alle altre due; e già ebbi a notare come talvolta non le osservarono tutte neppure i greci: segue poi da questo e da quanto si è venuto dicendo non potersi ormai conservare più con rigore la forma della tragedia antica, già da Euripide alquanto mutata in alcune delle opere sue; affermo che per tal rispetto la *tragedia* da tempo si trasformò in *dramma,* nel senso che i moderni dànno a questa parola, indicando con

essa una specie particolare, che sta fra la tragedia e la commedia, e spesso partecipa dell' una e dell' altra, non bastando, per dare assoluto carattere e forma tragica ad un' opera teatrale, secondo gli esemplari greci, la morte di uno o due personaggi e dello stesso protagonista. Ben si può dir tragedia il *Saul* dell' Alfieri non tanto perchè Achimelec, Gionata e il protagonista vi muoiono, ma principalmente per l' argomento che trae sublimità dal racconto biblico, perchè sublimi sono i concetti, estreme le passioni, vi è felicemente introdotto il canto lirico di David arieggiante al coro greco, e perchè l' autore sa mantenersi, senza cader nell' affettato, sul grado più alto dello stile; pei quali tutti pregi il *Saul*, dopo un secolo e più da che fu scritto, ricomparisce di sovente su le scene. *

A taluno parrà ch' io mi contraddica affermando prima che la tragedia si è trasformata in dramma, cioè che ormai non si può scriver più nell' antica forma, e poi che la più bella e la più gradita e più spesso rappresentata delle opere alfierane è quella in certa guisa modellata sulle tragedie di Eschilo o di Sofocle. Sarebbe giusta l' obbiezione se col ricordare il *Saul* io avessi voluto stabilire una legge, quando invece altro non volli che citare una eccezione: dacchè all'eccellenza del capolavoro dell' Astigiano concorsero parecchie favorevoli cagioni, e solo ripeterò qui la principale; intendo quella di aver tratto l'argomento dalla storia sacra. Questa la considerano ancora i più qual parte della nostra fede religiosa, la imparano sin dalla prima età i fanciulli, ci è veneranda ed insieme come dir familiare:

* Si vegga circa il *Saul* dell' ALFIERI quanto ne ragiona l'illustre B. ZUMBINI nel volume intitolato *Studi letterari*, edito dai Succ. Le Monnier nel 1894.

nè l' Alfieri trascurò il precetto massimo già indicato, quello cioè di trovare il *punto di contatto* fra il soggetto dell' azione e gli spettatori; poichè gli affetti e le passioni da lui dipinte non sono aliene da ciò che per ogni dove si agita nel cuore umano.

Ma basta forse il compor drammi meritevoli di esser chiamati ingegnosissimi lavori, lavori costantemente applauditi su le scene, perchè si abbiano a riputare eccellenti opere d' arte, degne di fama imperitura? Quella che suol chiamarsi società civile è in gran parte depravata (questo lamento diviene ormai comune); lo esporre cotal depravazione non si disconviene all' autore drammatico, sotto certe condizioni per altro, secondo a me pare. E a dimostrar vera l' asserzion mia, cioè che nello esporre i depravati costumi di questa o quella età abbiasi ad usar molto accorgimento, affinchè l' opera non divenga per più rispetti biasimevole, e non ismarrisca il fine proprio dell' arte, già con sufficiente larghezza dichiarato, esaminiamo un dramma a tutti noto.

§ III.

L' ARGOMENTO DELLA « DAME AUX CAMÉLIAS. »

Della *Dame aux Camélias* si fece non ha molto a Parigi dopo la morte dell' autore la millesima rappresentazione. Quntunque il soggetto di tal famigerato lavoro sia notissimo, anche per essere stato come ognun sa, posto in musica da Giuseppe Verdi, mi occorre qui compendiarlo; ma il farò in assai brevi parole: Il giovine Armando, figlio d' uomo rispettabile e dovizioso, comincia a menar vita scorretta, ed a frequentar una casa di donne che di sè fanno altrui copia: tra le quali una,

Margherita Gautier, è celebratissima per la sua grande bellezza, e conosciuta sotto l'appellativo di *Signora dalle Camelie,* perchè di questi fiori costantemente si adorna. Armando s' innamora perdutamente di lei; ed ella tanto lo corrisponde, che di lui solo vuol essere. Vivono in tal modo due mesi in una villa ad Auteuil, nei dintorni di Parigi; ma quivi si conduce il padre d' Armando, Giorgio Duval, e prima con rimproveri, poi commovendo il cuore di Margherita col dimostrarle ch' ella divien cagione di ruina a tutta la famiglia Duval, riesce a farle giurare che abbandonerà per sempre il cieco adoratore. Ella scrive ad Armando che più non lo ama, anzi ama un altro, e si fugge da Auteuil, e a quest' altro si unisce. Si dispera il folle, ma ubbidisce a suo padre; parte e dimora un mese lontano da Parigi. Non è però in lui spento l' amore; senonchè vi si mescola, a dir così, l' odio e il desiderio della vendetta. Ritornato nella metropoli gli vien fatto di veder Margherita ad un ballo; e sentendo dalla stessa bocca di lei che più non lo ama, e che giura esser veramente invaghita di Arturo de Varville, la brama di vendetta prende il disopra, e, in presenza di tutti coloro, che fan parte della festa, le getta in volto un gruppo di biglietti di banco, a tutti dicendo: *L' ho pagata.* Margherita cade svenuta; e nell' atto seguente, cioè nell' ultimo, è in fine di vita. Armando, che dal padre stesso ha saputo il perchè Margherita lo aveva lasciato, accorre presso di lei: ed essa muore nelle sue braccia.

§ IV.

INCOERENZA DEL CARATTERE DI MARGHERITA.

V' è forse bisogno ch' io protesti siccome al pari di qualunque altro, vo' dire insieme con tutti coloro, che

hanno letto o veduto rappresentare *La Dame aux Camélias,* sento grandissima ammirazione per lo straordinario, sommo ingegno drammatico del Dumas figlio? Il suo nome è notissimo in Europa ed altrove. Ne consegue che la commedia o dramma, di cui parliamo, sia un' opera perfetta, la quale risponda a tutti i fini dell' arte? Io non mi perito di risolutamente sentenziare che no. Prima di accennare i più gravi difetti noterò esservi offesa in più modi la verosimiglianza, cioè quella legge che dimostrai secondo le mie forze, doversi riputar fondamento dell' arte. Al che mi porgono occasione alcuni passi del discorso dall'autore posto a guisa di prefazione innanzi al dramma.

« La personne qui m'a servi de modèle pour l'héroïne du roman et du drame *La Dame aux Camélias* se nommait Alphonsine Plessis, dont elle avait composé le nom le plus euphonique et plus relevé de Marie Duplessis. Elle était grande, très mince, noir de cheveux, rose et blanche de visage. Elle avait la tête petite, de longs yeux d'émail comme une Japonaise, mais vifs et fins, les lèvres du rouge des cerises, les plus belles dents du monde; on eût dit une figurine de Sax. En 1844, lorsque je la vis pour la première fois, elle s'épanouissait dans toute son opulence et dans toute sa beauté. Elle mourut en 1847, d'une maladie de poitrine, à l'âge de vingt trois ans.

« Elle fut une des dernières et des seules courtisanes qui eurent du cœur. C'est sans doute pour ce motif qu'elle est morte si jeune. Elle ni manquait ni d'esprit, ni de désintéressement. Elle a fini pauvre dans un appartement somptueux saisi par ses créanciers. Elle possedait une distinction native, s'habillait avec grâce, presque avec noblesse. On la prenait quelquefois pour une femme du monde. Aujourd'hui on s'y tromperait

« continuellement. Elle avait été fille de ferme. »

e più sotto:

« Elle n'a jamais, non plus de son vivant, été ap-
« peleé la Dame aux Camélias. Le surnom que j'ai donné
« à Marguerite est de pure invention. Cependant il est
« revenu à Marie Duplessis par ricochet, lorsque le ro-
« man a paru un an après sa mort. Si, au cimetière
« Montmartre, vous demandez à voir le tombeau de la
« Dame aux Camélias, le gardien vous conduira à un
« petit monument carré, qui porte sous ces mots: *Al-
« phonsine Plessis,* une couronne de camélias blanches
« artificielles, scellée au marbre, dans un écrin de verre.
« Cette tombe a maintenu sa légende. »

e finalmente:

« *La Dame aux Camélias,* écrite il y a quinze ans,
« ne pourrait plus être écrite aujourd'hui. Non seulement
« elle ne serait plus vraie, mais elle ne serait même pas
« possible. On chercherait vainement autour de soi une
« fille donnant raison à ce développement d'amour, de
« repentir et de sacrifice. Ce serait un paradoxe. Cette
« pièce vit sur sa réputation passée, mais elle rentre
« déjà dans l'archéologie. »

L'autore per di più ci avverte che Maria Duplessis tutto al più potrebbe riconoscersi ne' soli primi due atti del dramma.

Adunque si osservi primieramente che Margherita Gautier, nè alcun' altra a lei somigliante ha mai davvero vissuto, sicchè il Dumas non ha fatto in questo caso come fecero, dicemmo, tanti valentissimi autori; non istudiò cioè sul vero il carattere del protagonista; e già dichiarammo abbastanza quanto tale studio sia necessario, perchè l' opera d' arte sembri poi verosimile. Insomma una donna divenuta impudentissima cortigiana senza veruna scusa di miseria, di mala educazione, di abbandono,

come avrà quei gentili sentimenti che l'autore presta a Margherita Gautier, e come s' infiammerà poi di un amor puro, disinteressato tanto da indurla al più eroico dei sagrifizi? Ma presupponiamo un istante che ciò sia possibile, e che la disgraziata, caduta già tanto in basso prima di conoscere Armando, dall' amore onde si è infiammata per lui, si converta a sentimenti di onestà e al desiderio di ammendar la sua vita; che cosa allora sarà per suggerirle il cuore? Per fermo dovrà indurla a supplicare Armando che voglia sposarla e torla per sempre dalla vergogna, dalla sozzura, dalla vita menata per l' addietro; e il giovine innamorato sarebbe dispostissimo a ciò fare; ma no, ella stessa non vuole, a cagione, dice, che sa non esser degna di lui. Qual viluppo di contradizioni è mai questo! Adunque si è sollevata dal fango ov' era immersa, si è infiammata d' un amore che poco appresso la renderà capace di un atto sublime, sente acutissimo il rimorso di una vita così colpevole, e vuol rimanere nella colpa, nel fango! E questo è ancor poco. Allorchè il padre di Armando (in una scena di squisitissimo artificio drammatico sì da commuovere al pianto) riesce ad ottener da lei la promessa che si fuggirà dall' amante, il Signor Duval soggiunge:

Il faut lui dire que vous ne l'aimez plus.

MARGUERITE.

Il ne me croira pas.

M. DUVAL.

Il faut partir.

MARGUERITE.

Il me suivra.

M. DUVAL.

Alors. . . . .
. . . .
. . . .

M. DUVAL.

Mais qu'allez-vous faire?

MARGUERITE.

Si je vous le disais, monsieur, ce serait votre devoir de me le défendre.

Insomma a qual partito ella si appiglia? Certo nessun altro poteva immaginarlo fuorchè l'autore del dramma, padrone di maneggiar le cose a modo suo; il quale dopo averci mostrato Margherita capace di sovrumano eroismo, pentita come una santa del suo colpevole passato, disposta al sagrifizio supremo della vita, fa ch'ella, per non essere più amata, nè seguita, anzi per essere odiata dall'amante riamato, si gitti in braccio ad un altro. Oh stupenda risoluzione! E come? E il pentimento? E la brama di uscir per sempre dalla vita della colpa, dell'abbiezione, dell'infamia? E la purità dei sentimenti che si era destata in lei per aver provato un amor vero, sincero?

Ma, dic'ella al signor Duval, *se io gli dico di non amarlo più non mi crederà, s'io mi parto mi verrà addietro.* Ah sì! non c'era proprio modo di partirsi in guisa da non essere raggiunta, ritrovata? Come da Auteuil viene a Parigi per unirsi al signor de Varville, senza che Armando ciò giunga ad impedire, non poteva correre a chiudersi in un monastero? Ovvero tanto era difficile prender la via ferrata, arrivare ad un porto e condursi in un angolo dell'America, dove non si potesse immaginar ch'ella fosse? Ma il partito preso da Margherita era necessario, necessarissimo al sig. Dumas fils perchè egli potesse scrivere la mirabile, bellissima scena del quarto atto. Se non che avrebbe dovuto considerare siccome egli mettevasi in un mal passo senza uscita, po-

sciachè delle due cose l' una : o Margherita era un' eccezione della regola, e non poteva condursi in tal guisa; o non era in fondo altro che una cortigiana come tutte le altre e non poteva nutrire in seno quei sensi generosi, anzi sublimi che in lei ci ha dipinto la penna di un ingegno, la cui forza, quando voleva, sapea far vedere bianco per nero, e darla ad intendere direi quasi a tutto il mondo.

§. V.

INCOERENZA DEL CARATTERE D'ARMANDO.

Se la verosimiglianza è tradita nel personaggio principale, è almeno conservata nel secondo protagonista? No davvero. L' autore ci fa sapere che prima di entrare in casa della famosa *Dame aux Camélias* il giovine Duval da due anni procurava di vederla qua e colà da per tutto; e che allorquando Margherita avea sofferto una grave malattia, erasi recato ogni giorno a dimandar sue notizie là dov' ella abitava, senza aver mai osato di salir le scale. A farla breve egli era già da due anni pazzamente innamorato di lei, senz' averle mai parlato, senz'averle mai neppure una sol volta stretto la mano. Innamorato di questo modo? Era dunque un collegiale di quindici anni? Era uno sciocco, un contadinello ingenuo, che guarda la bellezza di una donna con la bocca spalancata, tutto rosso e confuso, e non sa pronunziar parola? Dio buono! A Parigi! Pertinente ad una famiglia ricca, stimata, colta, in mezzo alla così detta società aristocratica, educato al viver civile, e fornito di ottima coltura! Dove ciò si è mai veduto? E questo elegante signore, il quale si dimostra poi fornito d' ingegno, di alto animo, di maniere squisite, direi quasi trema, balbetta

dinnanzi a una donna, ch'ei deve credere della medesima stoffa, onde son pur cucite tutte quelle da cui si fa lo stesso mestiere? Men male se dopo averle parlato, se dopo aver udito esprimer da lei sentimenti non comuni alle sue compagne, se ne fosse innamorato, concorrendo con la magia della bellezza il conoscere in lei alcunchè degno veramente di amore; niente affatto, spasimava da due anni innanzi alla porta della sua casa. Nè la prima volta che si trovò presso di lei a cenar con altre donne e con altri dissipatori de' loro danari e del loro buon nome, potea farsi un concetto migliore di Margherita che di quelle altre fra cui stava. Pure, voi direte benevoli lettori, la cosa è un po' strana, tuttavia forse accade.

Qui ritorna l'obbiezione già mossa rispetto al personaggio di Margherita. Se codesto amore dell'ingenuo tanto era forte da muoverlo a condursi così male verso tutta la sua propria famiglia, e se aveva intuito essere in Margherita un animo cento volte superiore a quello di quante altre donne sono al mondo fra le più costumate, perchè non isposarla ancora contro la volontà del padre, quando contro la volontà del padre, consumando le proprie sostanze, procacciava disonore alla sua famiglia? Non gli doveva esser facile, troppo facile vincere il diniego di Margherita stessa, che lo amava fino a voler morire per lui? Si risponderà forse che l'opinione universale, mentre è inchinevole a scusare la condotta d'Armando, avrebbe giudicato stranissima cosa, e sotto ogni rispetto sconveniente, o meglio al tutto biasimevole, che egli con Margherita si fosse congiunto in matrimonio. Ciò per altro non distrugge l'incoerenza additata. E il sostituire l'opinione corrente (variabile poi senza fine) a quel che suggerisce la natura e la coscienza, è il sottoporre l'artista e l'opera sua ad una legge che, lusingando le male tendenze, allargherebbe la depravazione,

e, quel che è più rispetto al nostro tema, condurrebbe l'arte all'ultima decadenza.

Il dramma è dunque sostanzialmente difettoso; e gli uditori, i quali su le scene di tanti diversi teatri freneticamente lo applaudirono, lo avrebbero invece fischiato, se da quelle medesime inverosimiglianze, che mi sono industriato additare, il singolarissimo spirito del Dumas, la potenza della sua fantasia, l'arte consumata di drammaturgo, la vivezza, la scioltezza e pieghevolezza incredibile del dialogo, ch'egli seppe maneggiar da maestro, non avesser siffattamente abbagliato ed illuso ciascheduno da celar il difetto, anzi farlo parer pregio anche per l'incantesimo della novità.

§ VI.

ALTRO SCONCIO.

Non mancano poi difetti più gravi. Ho detto non si poter interdire allo scrittore, che voglia rappresentare i moderni costumi, il mettere in vista la corruttela del tempo nostro; lascio dunque da parte il primo e il secondo atto, nei quali, senza volgarità di parole, si addita, nondimeno un po' troppo scopertamente, quel che giovinette, qualora fossero intervenute al teatro o allo spettacolo, non sarebbe stato bello che udissero. Assai maggior fallo si è aver dato al vizio lusinghe e attrattive le quali ne velano la turpezza, e con sottilissimo artificio averlo travestito, se mi si permette la metafora, con gli abiti e gli ornamenti più leggiadri della virtù. La maggior parte degli spettatori, che assisterono alle rappresentazioni della *Dame aux Camélias,* doverono indubitabilmente portar seco il convincimento non esser poi infin de' conti lo scialacquo, la vita troppo allegra, il

mal costume cose da vergognarsene; e le più abbiette persone, avvezze a viver nella più lurida melma, esser capaci, capacissime di atti eroici, e valer forse più di coloro che vivono parchi e probi, lavorando tutta la vita per sostentar sè e la propria famiglia. E non è questo un grande incitamento al mal costume? Non è un propagare a mille doppi la corruzione, altamente deplorata dallo stesso Dumas nel discorso accennato più addietro? Non mancherà, credo, chi replichi: Bada, tu affermasti non la moralità, ma il bello esser fine dell' arte. Sì, ma soggiunsi l' opera d' arte, destando in noi vivo il senso della bellezza, doverci sublimar lo spirito e non invilirlo. Qual sentimento rimane in chi ascolta o legge il celebre dramma? Un sentimento penoso, e direi una certa angustia, una certa amarezza, una scoraggiante oppressione. Gli animi gentili sono sospinti a dire: Povera Margherita! Ohimè che strazio. — Ma tale è dunque il mondo? Se v' è un lampo di virtù, bisognerà dunque andarlo a cercare nelle fogne? E gli artisti più insigni ci debbono menare a così desolante conchiusione?

§ VII.

DA CHE RISULTI IL CARATTERE.

In tutti gli uomini vi ha mescolanza di bene e di male, di vizio e di virtù; l' artista perciò che vuol ritrarre il vero, o meglio fondar l' opera sua nel verosimile, come abbiam dimostrato essergli necessario, non potrà fare a meno di ritrar codesta mescolanza. Dal che potrebbe conchiudersi che i personaggi di Margherita e di Armando non sono inverosimili. Qui mi bisogna entrar in una questione preliminare, e discorrer brevemente dei caratteri. Oltre la meschianza del vizio e della virtù,

negli uomini si riscontrano anche di sovente altre contradizioni; poichè ci avviene tanto spesso parlare delle umane debolezze, le quali altro non sono appunto se non incoerenze di carattere; ed ho già conceduto non esser contro il verosimile por tali debolezze su la scena. Ma siami permesso di ripeter cosa intorno alla quale mi son piuttosto a lungo trattenuto; cioè che il verosimile ci porge il vero in due modi: come rappresentazione, per una parte della viva e concreta realità, e per l' altra degli archetipi ideali. Quindi fa d' uopo distinguere in ogni personaggio del dramma le diverse note che ne compongono il carattere: la principale di queste ci dà l' idea astratta, l' archetipo; le secondarie formano il costume, e ci porgono il senso della realità, individuano, se posso così esprimermi, l' idea generica: onde la generosità, il coraggio, l' amore, la prodigalità, l' ostinazione, la volubilità, la vanità, l' avarizia, tutte le passioni insomma, ed anche alcune tendenze e difetti, e alcune qualità che non son vizi nè virtù, possono togliersi come nota principale del carattere; e prescelta questa, le altre tendenze o passioni, dico una o più di esse, potranno congiungersi a quella come note secondarie. A mo' d' esempio nell'avaro fastoso del Goldoni, l'avarizia è senza nessun dubbio la nota principale, cioè l' idea astratta o archetipo che voglia dirsi, l' intero genere insomma degli avari; e la fastosità, insieme col timore o di spender troppo o di non apparire magnifico, son le note secondarie, che, aggiungendosi alla prima, formano il carattere, e concorrono a farci riconoscere, in questa creazione del Goldoni, con la rappresentazione di un vizio la concreta individualità del vizioso [39]). Ora dunque è da osservare che il costume del personaggio a parer coerente dee continuamente metterci sotto gli occhi la nota sua principale; dappoichè, se l' autore non si governasse in tal guisa, e

desse troppo grande prevalenza alle note secondarie (le quali talvolta nella vita reale prendono il disopra) per accostarsi più al vero, farebbesi accusar d' inverosimiglianza. E il Goldoni, con quella intuizione artistica, e con quel senso di arte comica ond' era fornito, nel carattere dell' avaro fastoso mostrò sempre, come l' avarizia di continuo soverchiasse, o tosto ripigliasse il suo predominio: perciò dicesi da tutti che il carattere debba esser costante; ma per fermo tale non parrebbe, tolta che fosse la preminenza suddetta. Chi vuol dunque in un medesimo personaggio congiungere virtù e vizio, non può ritrar quella e questo in maniera da far che a vicenda si tolgano e si ritolgano codesta preminenza, come abbiam veduto avvenire nell' Armando e nella Margherita del Dumas fils. Cosiffatti personaggi bifronti portano con sè un altro sconcio, ed è che gli spettatori, dico in particolar modo i giovani, travolgono, mescolano, sfigurano nel proprio animo il vizio e la virtù, e si avvezzano a idoleggiare un fantasma insensatamente composto d' ombra e di luce, che, quanto pugna col vero, tanto più seduce le immaginazioni; e a quel fantasma conformano poi l' idea della bellezza, onde fuorviano come dalla pura morale, così dal giusto concetto e dal supremo fine dell' arte.

NOTE.

[1]) Non è del tutto esatta, ho affermato, perchè bisogna distinguere i primi monumenti poetici che ci rimangono delle varie nazioni da ciò che ragionevolmente si può indurre che li abbia preceduti. Rispetto ai documenti rimastici è vero che il più antico delle Indie sono gl' *Inni vedici*; è vero che le poesie più antiche della Cina son le odi o inni conservati da tempo assai vetusto in una raccolta detta *Il libro dei versi,* libro che è tenuto colà in grande venerazione, massime perchè quei canti tradizionali furono ordinati e resi più eleganti da Confucio; è vero che i poeti più antichi del Giappone non iscrisser se non brevissime liriche, o meglio strofe la più parte di due soli versi, come si rileva dal volume nel quale un dotto giapponese dell'ottavo secolo dopo Cristo le riunì, salvandole dall'oblio nel quale erano già irreparabilmente caduti i canti composti innanzi al terzo secolo; poichè non si può credere che prima di quel tempo il Giappone non avesse altri cantori popolari, come suole avvenire anche presso i popoli più rozzi; ed è ancor vero che gli Arabi par non abbiano mai avuto poemi da chiamar epici, e che le canzoni loro più antiche son quelle raccolte sotto il titolo di *Poesie delle Tribù,* le quali tutte son di carattere essenzialmente lirico; ed è notissimo che i più antichi frammenti di poesia latina, conservati per tradizione orale e scritti assai più tardi, pertengono all' *Inno dei fratelli Arvali* e al *Carme Saliare;* così pure che i primi canti della Provenza, quando risorsero la civiltà e le lettere, furono canzoni di guerra, versi d'amore e serventesi; e che i più antichi

poeti in lingua volgare italiana, scrissero inni sacri, ballate, canzoni amorose; ma è vero altresì che il monumento solo fra tutti gli altri, antico forse quanto i *Vedi* è la *Storia sacra* degli Ebrei; cioè non già una serie di poesie liriche, ma una grande epopea, tale potendo, sembrami, chiamarsi i libri di Mosè; e non meno vero è che i poemi omerici si stimano il più antico documento letterario della Grecia; che lo *Zend-Avesta* dei Persiani, secondo ci dicono gli studiosi della storia e della poesia iranica, se per un rispetto ritrae alquanto l'indole dei *Vedi*, dall'altro ha più carattere narrativo, inquantochè l'antica religione dell'Iran era tutta fondata su la pugna del principio del Bene, *Ormutz*, contro il principio del Male, *Ariman*, la qual pugna mal poteva adombrarsi in altra forma che nell'epica; e del pari che la *Chanson de Roland* è il più antico monumento della letteratura francese, e il poema del *Cid* della spagnuola, il *Libro degli eroi* della tedesca, e l'*Edda* della scandinava, per tacere di altri.

[2]
Come per acque nitide e tranquille,
Non sì profonde che i fondi sien persi,
Tornan de' nostri visi le postille.

[3] I drammi cinesi, indiani giapponesi e via dicendo, rappresentano indole d'uomini, costumi, civiltà, opinioni, concetti sì diversi dai nostri, che noi mal sapremmo vedere in essi l'essenziale e fondamentale qualità della verosimiglianza; senza cui le opere anche dimostrative di non comune ingegno in chi le scrisse, non possono offrirci utili insegnamenti intorno a quest'arte.

[4] Da ciò s'intende ancora quale grandiosità ed importanza avesse il teatro in Atene. Eschilo e Pratina si contendevano la corona nella gara degli spettacoli scenici, quando il teatro, ove gli Ateniesi avevano assistito ai drammi di Pratina, di Cherilo, di Frinico e del giovine Eschilo, non essendosene fino allora costruiti altro che di legno, fu dalle fiamme distrutto, il che diede occasione pro-

pizia a edificare il primo teatro stabile, e non di legno, ma di pietra; onde sorse l'edificio con nuova magnificenza ornato e reso meglio atto alla rappresentazione delle opere che il sommo tragedo si andava componendo nell'alta sua fantasia. Questo teatro aveva cento scaglioni incavati nel macigno della rupe ov'era fondata l'Acropoli, che via via più ampî quanto più salivano giravansi attorno allo spazio circolare detto orchestra non chiudendolo però tutto, ma lasciando luogo alla scena (oggi diremmo palcoscenico): questa poi tagliava in linea retta la gradinata con un muro di sostegno, pel quale l'orchestra rimaneva alquanto più bassa, e in fondo era terminato da un prospetto che simulava tempî, reggia, magioni tramezzate da vie. In mezzo all'orchestra innalzavasi l'altare e il simulacro del Dio, al quale il teatro era dedicato, cioè Bacco Dioniso, e intorno ad esso nelle rappresentazioni il coro eseguiva canti e danze per celebrare il nume che si festeggiava nella ricorrenza delle Panatenee o delle Lenee e Dionisiache o Chitre. Il teatro non aveva copertura. Nel 1862 il tedesco signor Strack fece scavare in quella parte dell'Acropoli che rivolta ad Atene scende verso la città con dolce pendio, e rinvenne gli avanzi di quel primo teatro coi sedili di pietra, alcuni di due o tre posti negli stalli più vicini all'orchestra, riserbati ai magistrati e sacerdoti. La gradinata poggiava su la collina donde gli spettatori poteano mirare il cielo e da una banda l'Illisso e l'Imetto, dall'altra il mare, i porti, le isole del golfo Saronico prossime alla costa. E quando alcuno de' personaggi invocava gli astri e gl'Iddii il suo sguardo e quelli degli spettatori non erano circoscritti dentro un breve spazio tutto chiuso, ma vedeano sopra i loro capi l'aria azzurra e quella che immaginavano eterea sede degl'Immortali; e quando Aiace nella tragedia di Sofocle, in atto di uccidersi rivolgea parole desolate di affetto a Salamina, l'isola nativa, gli astanti poteano di lunge rimirarla. Chi saprebbe pur solamente immaginare quali impressioni, quali commozioni profonde quegli spettacoli dovessero muovere in un popolo che si può dire quasi tutto intiero capiva nel vasto recinto?

Era un popolo prediletto dalla natura, favoreggiato di invidiabili doti; parlava una lingua armoniosa, eloquentissima; portava vestimenti variati de' più vivi colori e di forma la più elegante, aveva un senso finissimo d'arte; intendeva ogni maniera di bellezza, ed esso medesimo porgeva agli artefici esempi da ritrarre per la proporzione, la forza, la snellezza, la leggiadria delle membra. Popolo mobile, spiritoso, ardente, sagace, temperatamente beffardo, proclive ad ogni virtù e ad ogni vizio, entusiastico ammiratore così dell'astuzia e della frode, come dell'ingegno e dell'eroismo. Immaginiamolo questo popolo, ondeggiante nel teatro, assistere ai *Persiani* di Eschilo, ed ascoltare il Nunzio che ad Atossa narra la sconfitta di Serse: quel Serse la cui vergognosa fuga era fresca nella memoria degli Ateniesi, i quali, udendo i versi di Eschilo, dovean sentirsi infiammati del più baldanzoso amor di patria, del più nobile orgoglio, del più alto giubilo per la conseguita vittoria. Qual fremito non dovea scorrere nelle fibre di quei cittadini, che avean veduto devastata ed arsa Atene dal prepotente monarca, udendo i versi che pongo qui appresso, intramezzati dai lamenti del coro, dalle angosciose richieste di Atossa, e dalla minuta descrizione della battaglia?

Il Nunzio. O d'Asia tutte città sventurate!
Oh! Persia, oh porto di tanta dovizia,
Come tanta fortuna ad un sol colpo
Ne va disfatta, e il fior di Persia a terra
Caduto muore! Ahi tristo ufficio il primo
Venir di mali annunziator! ma è forza
Spiegar tutta, o Persiani, la sciagura:
Tutto d'Asia l'esercito è perduto!

. . . .

. . . . Basti
. . . . saper che in un sol giorno mai
Tanta d'uomini copia estinta giacque.
. . . . Alto diè un gemito
Serse mirando un tal di mali abisso:
Ch'ei da poggio eminente al mar vicino

Scopria tutta l'armata; e squarciò i panni,
E mise acuto grido, e di ritrarsi
Subitamente alle pedestri schiere
Dato comando, a inordinata fuga
Egli stesso proruppe . . . . . .
(Trad. di F. Bellotti)

Nè certo men commossi, ma non da sentimento di baldanza e di giubilo, sibbene di terrore e di pietà commista ad un tal quale compiacimento furono i Greci rimirando su la scena gli atroci delitti degli Atridi e la tremenda vendetta che ne presero i numi. La celebre trilogia che si compone dell' *Agamennone*, delle *Coefore* e delle *Eumenidi*, ed è stimata universalmente il capolavoro di Eschilo, trattava un soggetto connesso con le glorie tradizionali delle varie stirpi elleniche; e in Atene, volgente a sconfinata libertà popolare, doveva appagare la superbia cittadinesca lo spettacolo delle scelleraggini commesse dai tiranni, e la punizione ad essi inflitta dalla insuperabile forza del fato. Ma con questa trilogia, che va sotto il nome di *Orestiade*, il dramma greco già mostrava esempio di tragica sublimità, e toccava un alto grado di eccellenza.

[5]) Gli studi moderni hanno recato alcuni eruditi ad asserire che Frinico scrivesse altresì commedie, e ne citano una, *Le Muse*, dove l'autore avrebbe, secondo essi, fatto dire ad uno de' personaggi: « Beato Sofocle, che, dopo una « lunga vita, fece una bella morte, senza aver sofferto alcun « male. » Ma questa citazione, a parer mio, contrasta con l'affermazione antecedente; perchè non è verosimile che Frinico, avendo preceduto, sia pur di pochissimo tempo, Eschilo sopravvivesse a Sofocle; dappoichè Eschilo nacque nel 525 a. C. e Sofocle morì nel 405; onde Frinico avrebbe vissuto assai più di 100 anni.

[6]) *Ignotum tragicae genus invenisse Camœnae*
Dicitur et plaustris et vexisse poëmata Thespis,
Quae canerent agerentque peruncti faecibus ora.
Post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instravit pulpita tignis
Et docuit magnumque loqui nitique cothurno.
(Horat. *Epist. ad Pison.*)

[7]) Molti non saranno in ciò del mio avviso. È noto che negli ultimi anni suoi il poeta di Eleusi non omise giovarsi della invenzione di Sofocle, cioè volle anch'egli introdurre un terzo protagonista nelle ultime sue tragedie, come si vede nell' *Orestiade*, e, dice il Setti, anche nel *Prometeo*. E che nell' *Agamennone* possano ritrovarsi tre attori principali io non lo negherò se il terzo voglia ritenersi che sia Cassandra od Egisto, poichè l' una e l' altro conferiscono al contrasto delle passioni: non così nel *Prometeo*, dove gli attori non sono nè due nè tre, ma sette, nonostante che a parer mio il protagonista sia veramente uno solo. Vero contrasto di passioni fra Prometeo e gli altri personaggi non v'è; il contrasto è tutto nell'animo di Prometeo stesso, il quale impreca e vilipende Giove, da cui fu condannato a tanto supplizio. Ombra di contrasto par che vi sia nella scena tra Prometeo e Mercurio; ma questi non parla in persona propria, è solo un inviato di Giove; il che mi dà occasione ad esprimere un altro mio pensiero. Il numero dei personaggi è vario, e non sempre si ristringe a pochi, in ciaschedun dramma dei tre celeberrimi tragedi; onde i più degli attori si consideravano non aver parte se non unicamente accessoria così nel contrasto delle passioni come nell' intreccio. Adunque il protagonista o i protagonisti doveano potersi ben distinguere; ma di mano in mano che l' azione drammatica veniasi ampliando, oltrechè al solo protagonista si aggiunse il secondo e poscia il terzo, alcuni di quei personaggi secondari acquistarono anche maggiore importanza: per la qual cosa è talvolta difficile il distinguere se in questa o in quella tragedia gli attori principali sien due, tre o quattro, massime nelle tragedie di Sofocle e di Euripide. Ed a me parrebbe che a Sofocle dovesse riconoscersi il merito di avere ai due protagonisti aggiunto non solo il terzo, ma il quarto eziandio, come parmi si possa rilevare nell' *Edipo re*: dovendosi chiamar quarto protagonista Tiresia quantunque abbia nel dramma una sola scena, la quale ha nondimeno capitale importanza. Non sarebbe op-

portuno in questa nota recare altri esempi, nè ricercare se in Euripide possa ritrovarsi anche un quinto attore principale: nè questo rileva poi molto, poichè ci basta sapere che il dramma tragico era giunto con Euripide al suo maggiore sviluppo, e che poco poterono a tal rispetto andare più innanzi degli antichi i moderni, non essendo vero pregio di arte introdurre nelle opere di questo genere un numero di personaggi assai più grande, che spesso invece di concorrere a maggiore e migliore svolgimento dell'azione, la ingombrano e indeboliscono.

[8]) Giovanni Setti, il cui *Disegno storico della letteratura greca* è molto pregiato, scrisse: « Alla sublimità e durezza « fin aspra della concezione eschilea (*sublimis et gravis « et grandiloquius saepe usque ad vitium sed rudis in ple- « risque, et incompositus,* Quint. l. c.) pare, secondo una « arguta moderna interpretazione (Piccolomini), s'inspi- « rasse la simbolica leggenda dell'aquila, che lascia cadere « dall'alto la testuggine sulla testa calva del poeta, aven- « dola scambiata per una rupe. (Val. Mass. IX, 12, 2). Così « la graziosa leggenda è raffigurata in un celebre cammeo.

« Poeta nel pieno senso della parola (Aristof. *Ran.* 769) « e genio sovrano da potersi ravvicinare alla grandezza « epica di Omero, Eschilo ebbe, morto, grandi onori. Gli « abitanti di Gela gli eressero un monumento, e gli Ate- « niesi provvidero a che le sue tragedie fossero rappre- « sentate a spese del pubblico erario. Più tardi Licurgo « decreterà, che una statua di lui decori l'ingresso del « teatro dionisiaco. Un'altra effigie si ammirava nella pit- « tura maratonica del Pecile. (Paus. I, 21, 3). »

[9]) Il dramma dunque, procedendo verso la sua perfezione, rappresenta la vita riproducendo fatti storici, dando una viva immagine delle passioni, onde i popoli sono agitati, e ritraendone i costumi. Con questo intento i successivi tragedi vennero ampliando l'azione, accrescendo il numero dei personaggi, rendendo più complicato l'intreccio; e si accostarono meglio al vero, massime nella espres-

sione degli affetti. Hanno i moderni superato gli antichi nel magistero del dramma, gli hanno uguagliati, o sono rimasti inferiori a loro? Il rispondere a tali quistioni non ispetta propriamente al mio tema, e da altra parte vorrebbe troppo lungo discorso.

[10]) Questa divisione delle parti del dramma può sembrare una pedanteria. Certo poco importa il distinguere l'una dall'altra, e niente rileva che l'autore, chiunque sia, le abbia in mente o no, quando il suo lavoro risplenda di grandi bellezze, ma parmi che gli antichi siensi proposti di osservarla come regola d'arte.

[11]) Sebbene l'*Ultimo canto di Saffo* del Leopardi non sia credo ignorato da nessuno, pure non istimo inutile trascriverlo qui, perchè il lettore, tornandovi sopra, meglio possa riconoscer vero quel che ho nel testo affermato.

Placida notte e verecondo raggio
Della cadente luna; e tu che spunti
Fra la tacita selva in su la rupe
Nunzio del giorno; oh dilettose e care,
Mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
Sembianze agli occhi miei; già non arride
Spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
Quando per l'etra liquido si volve
E per li campi trepidanti il flutto
Polveroso de' Noti, e quando il carro,
Grave carro di Giove a noi sul capo
Tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
Natar giova tra' nembi, e noi la vasta
Fuga de' greci sbigottiti, o d'alto
Fiume alla dubbia sponda
Il suono e la vittrice ira dell'onda.

Bello il tuo manto, o divo cielo; e bella
Sei tu, rorida terra. Ahi di cotesta
Infinita beltà parte nessuna
Alla misera Saffo i numi e l'empia

Sorte non fenno. A' tuoi superbi regni
Vile, o natura, e grave ospite addetta,
E dispregiata amante, alle vezzose
Tue forme il core e le pupille invano
Supplichevoli intendo. A me non ride
L'aprico margo, e dall' eterea porta
Il mattutino albor; me non il canto
De' colorati augelli, e non de' faggi
Il murmure saluta: e dove all' ombra
Degl' inchinati salici dispiega
Candido rivo il puro seno, al mio
Lubrico piè le flessuose linfe
Disdegnando sottragge,
E preme in fuga l' odorate spiagge.
Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
In che peccai bambina, allor che ignara
Di misfatto è la vita, onde poi scemo
Di giovinezza, e disfiorato, al fuso
Dell' indomita Parca si volvesse
Il ferrigno mio stame? Incaute voci
Spande il tuo labbro: i destinati eventi
Move arcano consiglio. Arcano è tutto
Fuor che il nostro dolor. Negletta prole
Nascemmo al pianto, e la ragione in grembo
De' celesti si posa. Oh cure, oh speme
De' più verd' anni! Alle sembianze il Padre,
Alle amene sembianze eterno regno
Diè nelle genti; e per virili imprese,
Per dotta lira o canto,
Virtù non luce in disadorno ammanto.
Morremo. Il velo indegno a terra sparto,
Rifuggirà l' ignudo animo a Dite,
E il crudo fallo emenderà del cieco
Dispensator de' casi. E tu cui lungo
Amore indarno, e lunga fede, e vano
D' implacato desio furor mi strinse,
Vivi felice, se felice in terra
Visse nato mortal. Me non asperse
Del soave licor del doglio avaro

Giove, poi che perir gl' inganni e il sogno
Della mia fanciullezza. Ogni più lieto
Giorno di nostra età primo s' invola,
Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l' ombra
Della gelida morte. Ecco di tante
Sperate palme e dilettosi errori
Il tartaro m' avanza; e il prode ingegno
Han la tenaria Diva,
E l' atra notte, e la silente riva.

[12]) Oltre questo parecchi altri esempi si possono citare di tragedie greche aventi lieto fine, e bastino *le Supplici* dello stesso Eschilo, il *Filottete* di Sofocle, l' Alcesti di Euripide.

[13]) Vogliono alcuni che Sofocle ed Euripide continuassero ad usar la forma eschilea della trilogia, ma nel *Manuale della letteratura greca,* compilata dai Sigg. G. Vitelli e G. Mazzoni, questi dimostrarono, parmi a sufficienza, che ciò non è punto vero.

[14]) A questo ch'io dico in generale paiono contrapporsi alcune tragedie di Euripide, ove l' intreccio è più complicato, più abbondanti gli episodi, e spesso non abbastanza osservata l' unità dell' azione e del concetto che deve informarla; ma oltre che Euripide non cadde sempre in tali difetti, alcune eccezioni non distruggono la verità che affermo, da tutti, cred' io, consentita.

[15]) Nel terzo libro delle mie *Istituzioni di belle lettere*, che tratta de' principî fondamentali dell' estetica, mi sono ingegnato dare una definizione della bellezza, la quale potrebbe forse sembrare ad alcuni eccessivamente metafisica, e però inconcludente. Io, che prima di scriverla assai lungamente la meditai, sarò scusato se penso che sia giusta, quantunque mi ricrederei molto volentieri, se alcuno mi dimostrasse aver io errato. Tal definizione è la seguente: *La bellezza è l' atto dello spirito, che, mosso da chiaro conoscimento di verità, come da suo principio, intende al bene come a suo fine, con perfetta proporzione di mezzo.* Non è

certo qui il luogo di svolgere e illustrare minutamente ciò che parvemi non senza ragione avere affermato: ma se ogni atto dello spirito, che non sia malvagio, nè debole, nè incerto, nè mosso da erronea preoccupazione, e miri ad un fine onesto, si chiama a buon diritto virtuoso; e se a creare qualsivoglia opera bella fa mestieri un genio poderoso, che non si volga al solo abbietto scopo del guadagno o di una lode passeggiera, egli è indubitabile che animo, non punto acceso d'amore per la virtù, non sarà mai capace di estrinsecare nel suo lavoro la idoleggiata bellezza; e che perciò bellezza e virtù non possono andare scompagnate, anzi sono nell'atto dello spirito una cosa medesima.

[16]) « Questa scoperta, dic'egli, penso io d'aver fatta nel « leggere la favola 184ª d'Igino, la quale a mio credere, « altro non è che l'argomento di quella tragedia, in cui « si rappresenta interamente la condotta di essa. Sovvien- « mi che al primo gettar gli occhi ch'io feci già in quel- « l'autore, mi apparve subito nella mente altro non essere « le più di quelle favole che gli argomenti delle tragedie « antiche: mi accertai di ciò col confrontarne alcune po- « che con le tragedie che ancora abbiamo; e appunto in « questi giorni, essendomi venuta a mano l'ultima edizione « d'Igino, mi è stato caro di vedere in un passo addotto, « come fu anche il Reinesio di tal sentimento. Una mi- « niera è però questa di tragici argomenti, che se fosse « stata nota ai poeti, non avrebbero penato tanto in rin- « venir soggetti a lor fantasia: io la scoprirò loro di buona « voglia, perchè rendano col loro ingegno alla nostra età « ciò che dal tempo invidioso le fu rapito. Merita dunque, « almeno per questo capo, alquanto più di considerazione « quell'operetta, anche tal quale l'abbiamo, che dagli eru- « diti non è stato creduto: e quanto al discordar talvolta « dagli altri scrittori delle favolose storie, questa avver- « tenza ce ne addita la ragione, non avendole costui nar- « rate secondo la tradizione, ma conforme i poeti, in pro- « prio uso convertendole, le avean ridotte. »

[17]) Per citare un solo esempio che tolgo dal *Teatro latino,* ma può benissimo valere per la imitazione, che i Latini, come tutti sanno, fecero de' Greci, l' Andria o donna d' Andro, nella commedia di Terenzio che porta questo titolo, non comparisce mai su la scena.

[18]) Il Maffei, alto ingegno e di vastissima coltura, oltre le indicate fece opere varie di letteratura, di scienza, di storia, di erudizione. Io volli solo dare un cenno della versatilità sua negli studî; ma chi volesse averne speciale notizia consulti la edizione di tutte le opere pubblicate in 21 volumi in 8 a Venezia dal Curti nel 1790.

[19]) Ippolito Pindemonte nell' elogio del Maffei si ferma a stabilire questo particolar merito dell' esimio veronese, cioè lo aver egli avuto in mira al continuo la riforma della tragedia e della commedia in Italia:

« Cercò.... di riformare la nostra scena; prima diede « a' comici le migliori nostre tragedie da loro non cono- « sciute, essendo che a queste s' era già da gran tempo « sostituito o nuovi drammi non meno al buon costume « che al buon gusto contrari, o traduzioni dal franzese che « non avevano sapore alcuno italiano.... E quelle tragedie « raccolse in uno e stampo nel 1723 col titolo di *Teatro* « *italiano.*

. . . .

« Ma di ciò non contento, dopo aver fatto conoscere « le altrui, pensò di lavorare una tragedia egli stesso; ed a « ciò gli fu d' incitamento la conversazione di un' abile at- « trice, celebre allora in Italia, la signora Elena Ricco- « boni, donna coltissima e di merito non mediocre nella « poesia. E certo fu in grazia di lei che ebbe l' accusa di « non aver fatto protagonista il personaggio d' Egisto come « forse doveva, ma sì quello di Merope, da lui veramente « con somma e parziale cura dipinto.......

« Volle calzare anche il socco (con la commedia *Le ce-* « *rimonie*) e vestir di ridicolo quella parte de' nostri co-

« stumi che riguarda gli arcani di una riverenza e le qua-
« lità occulte di un complimento, tutti in una parola quei
« minuti e affettati convenevoli del pari noiosi a chi gli
« fa e a chi gli riceve; utile argomento non men che pia-
« cevole. E veramente dipinse questo costume con molta
« evidenza e sotto un' arte non ordinaria, conservando a
« stupore il carattere de' suoi personaggi, e tutto spargendo
« di giocondissima urbanità e d' attico sale spruzzando.
« Quindi non è meraviglia se moltissimo ne piacque la
« rappresentazione, e se molti anni dopo fu gustata mol-
« tissimo dal principe elettorale di Baviera, il quale l' udì
« recitare nel 1740 in Verona ad una società di dame e
« cavalieri..... »

Il Pindemonte accenna pure ad un altra commedia, il *Raguet*, dicendo che nacque nella solitudine e forse nella malinconia, poichè stavasi il Maffei, quando lo scrisse, ritirato in una sua villa, favorito dalla Sede Romana e protetto da Benedetto XIV, da cui sperava e desiderava il cardinalato. In questa seconda commedia pensò di far ridicoli certi amanti di novità, nemicissimi della nostra favella, quelli cioè che presi da vera gallomania, si fanno vanto d' introdurre ad ogni poco ne' loro discorsi parole francesi, e tutto vestono alla francese, e non s' accorgono come diventino degni non so se più di scherno o disprezzo.

[20]) Il Sismondi senza distinguere l' una dall' altra scena, avvertì la penosa impressione che gli sembrò dover produrre negli spettatori l' atto di cui si discorre; ma parmi abbia errato a non voler separare i due rischi, identici materialmente parlando, ma essenzialmente diversi per la cagione e per gli effetti loro; sicchè il primo lo direi in sommo grado tragico e pietoso, il secondo all' estremo rincrescevole e orribile. Tuttavia in generale il giudizio dello storico ginevrino parmi approssimarsi molto al vero. Ecco le sue parole: « Maffei se plut à montrer aux modernes
« comment on pouvait composer une tragédie sans amour,
« et s'éloigner ainsi du goût romanesque qui dominait sur

« les théâtres de France. Il excita en effet, et soutint vive-
« ment l'intérêt par le danger auquel une mère expose
« son fils chéri en croyant le venger. Quelques scènes
« sont singulièrement touchantes par l'opposition entre
« la fureur de Mérope et la résignation d'Egisthe, dont le
« cœur a pressenti sa mère; mais cette fureur de Mérope,
« qui veut se venger par ses propres mains sur un pri-
« sonnier qu'elle fait lier devant elle, au lieu d'être par-
« tagée, fait horreur comme une boucherie. »

(*Littérature du midi de l'Europe;* vol. I).

[21]) « Quattro parimente ne abbiamo (di tragedie) di
« Antonio Cavallerino modenese, stampate in Modena nel
« 1582 e nel 1583, le quali son forse degne di maggior
« fama che comunemente non hanno; e il *Telesfonte* prin-
« cipalmente, in cui egli primo di tutti trattò non infelice-
« mente quell'argomento medesimo, che fu poscia trattato
« ancor nel *Cresfonte* che fu pubblicato nel 1588 da Giam-
« battista Liviera, nella *Merope* del conte Pomponio To-
« relli... e, dopo più altri scrittori, con felicità e con gloria
« troppo superiore a tutti dal marchese Maffei nella im-
« mortal sua *Merope.* » (Tiraboschi, vol. VII, lib. III,
cap. III, pag. 1394).

[22]) Peraltro già era stata due volte tradotta in francese
(vedi E. G. Lessing, *Drammaturgia di Amburgo*, 18 set-
tembre 1767); onde si potrebbe credere che la faccenda
della traduzione si mettesse fuori dal sig. di Voltaire qual
mero pretesto: infatti non se ne videro a stampa se non
solo alcuni versi del principio, e forse era una lustra il
dire, com'ei fece nella prefazione agli *Elementi di filosofia
del Newton*, che tale versione dovea esser l'ultima delle
sue poetiche imprese. (Vedi il Maffei, *Risposta,* ecc.)

[23]) « Subito dopo la cerimoniosa epistola dedicatoria del
« sig. di Voltaire, che cosa viene? Uno scritto di certo la
« Lindelle, il quale dice al buon Maffei tante ingiurie
« quanti gli aveva rivolti complimenti il Voltaire. Allo
« stile di questo molto rassomiglia il linguaggio della Lin-

« delle: peccato che una penna di così gran valore abbia
« scritto così poco e sia rimasta del tutto sconosciuta. Ma
« che il sig. la Lindelle sia il sig. di Voltaire o sia la Lin-
« delle poco importa. Chi voglia vedere un Giano francese,
« il quale per davanti faccia il sorriso più lusinghiero e
« per di dietro la smorfia più maliziosa, legga d'un fiato
« le due epistole. Io non vorrei avere scritto nè l'una nè
« l'altra: ancor meno tutte e due..... È impossibile il non
« sospettare che lo stesso autore volesse ripigliar, nascosto
« sotto falso nome, ciò che aveva col suo vero nome con-
« ceduto. » (E. G. LESSING, *Drammaturgia*, ecc.)

[24]) Potrei recar molti luoghi della risposta del Maffei; mi contenterò di citarne alcuni:

« Viene opposto il fingersi dal tiranno amore verso Me-
« rope dopo quindici anni. Ma chi non vede ch'è finzione
« nata dall'interesse: anzi che è una specie di civiltà, per
« non disobbligarla nell'istesso richiederla: ben persuaso
« per altro che non le avrebbe ciò mai fatto credere?

« Sopra il dirsi da Merope a Polifonte

. . . . . e come mai
Questo tuo amor sì tardo nacque? E come
Desio di me mai non ti punse, allor
Che giovinezza mi fioria sul volto?
Ed or ti sprona sì, che già inclinando
L'età e lasciando i miglior giorni addietro,
Oltre al settimo lustro ormai sen varca?

« due opposizioni si fanno; l'una che questi discorsi son
« naturali, ma potrebbero parere *troppo famigliari:* dove
« per verità non ci è fra noi chi sappia vedere famiglia-
« rità alcuna, nè perchè si debbano dir naturali. L'altra
« che sembra vedervisi *della civetteria:* quasi con questo
« dia baie al tiranno, e mostri desiderio che l'avesse amo-
« reggiata prima: il che sarebbe error gravissimo e im-
« proprietà inescusabile e mal costume. Ma il contesto
« tutto e quanto dice Merope in tutta la tragedia e in
« questa scena specialmente, mostra tutto il contrario, ecc. »

« Vien opposto che gli usi francesi non permettereb-
« bero che Ismene allettasse il giovine *a dormir su la*
« *scena per dar tempo alla regina di venirlo ad assassinare.*
« Quanto al dormire, Ismene non ci ha parte alcuna, per-
« chè lo aveva solamente richiesto di attendere... Quanto
« all' uccisione questa è comune a chiunque abbracciò
« quest' argomento : e voi pure fate ch' ella si scagli per
« ucciderlo quand' è incatenato.

« Apportasi poi dove la scaltra damigella, sentendo che
« il tiranno vuol costringere alle nozze immediatamente,
« per guadagnar qualche dilazione, gli dice che Merope è
« infestata da febbre la notte. Per far vedere che questi
« passi non sarebbero in Francia graditi, si traducono in
« francese: e per verità così tradotti disdicono. Merita sin-
« golar riflessione questo confronto. L' italiano dice così :
« *dissimulato invano, soffre di febbre assalto.* E il francese :
« *On ne peut pas cacher que la Reine a la fièvre.* Qui
« apparisce la differenza che nasce nei versi fra una na-
« zione, che oltre alla lingua prosaica ha la poetica an-
« cora, ed una che non l'ha... Ma per gustare i nostri versi
« fino a questo segno, osta grandemente la poca cura e
« il pochissimo studio che da assai tempo vien fatto in
« Francia della nostra lingua : il che apparisce anche dalle
« stampe, rarissimo essendo che sei parole italiane in libro
« francese ora si veggano senza errore. »

[25]) Cito qualche esempio :

« Ora passerò a dirvi come non in Francia solamente
« persone si trovano difficili da contentare in materia di
« teatro.... La tragedia si fonda sopra il supposto che quin-
« dici anni avanti il re Cresfonte fosse stato assassinato
« nel suo palazzo e ammazzato insieme coi figliuoli, sal-
« vato un sol bambino da Narbante, che lo trafugò, e che i
« malandrini fossero stati d' accordo con Polifonte. *Egli*
« *stesso aperse ai nemici il palazzo, egli stesso ci mise fuoco :*
« ma con tutto ciò fosse stato creduto da tutti difensore
« di Cresfonte e vendicatore.

« Che un re venga assalito da malandrini e a forza

« d'armi ucciso nella sua capitale e dentro il real palazzo,
« è caso molto strano: ma che Polifonte, *sebben tinto del*
« *sangue de' figliuoletti*, ne fosse creduto difensore, come
« potrebbe essere avvenuto? Erano tutti ciechi? Merope
« fu presente a tutto, parlò col ferito consorte, e non co-
« nobbe il tradimento? Vide tutto Narbante, lo vide *dare*
« *i colpi*, lo vide *tutto coperto del sangue di Cresfonte*, e
« nessun altro nè dei cortigiani, nè dei servi se ne avvide?
« Si udì gridare: *Salvate il re, salvate sua moglie e i fi-*
« *gliuoli;* chi mai parlava così, se Polifonte, per fingere,
« avrebbe scoperto ch' egli aveva autorità sopra gli assa-
« litori?

« Narbante che fuggì e condusse il terzo figliuolo in
« salvo, sapea tutto: perchè mai nelle lettere che dal suo
« ritiro scrisse, non far subito consapevole la regina della
« perfidia di Polifonte? Solamente *dopo quattro anni* gli
« diede un oscuro cenno *di temerlo*.

« I quindici anni passarono in *guerre intestine*. Vi erano
« molti partiti. Incomincia la tragedia quando i due di
« Merope e di Polifonte avean prevalso ed eran rimasti
« *vittoriosi e soli*. Ma s' ella ebbe sempre un partito non
« inferiore agli altri, chi la *ritenne in una solitudine*, e
« chi le fece *per quindici anni soffrir prigionia?* »

[26]) Segue venendo a parlare del *Saulle*, e non credo inutile riferire eziandio la fine del passo, poichè del *Saulle* e della *Merope* giudica egualmente. Ma è pur da notare che i posteri posero la tragedia di argomento biblico di sopra a quella di argomento greco: il che a parer mio più che altro si deve alla verseggiatura e allo stile migliori nel *Saulle* che nella *Merope*, quantunque l' una e l' altra fossero scritte press' a poco in un medesimo tempo.

« E lo stesso dovrò dire pel vero risguardo al *Saulle*.
« Fin dal marzo di quell' anno mi ero dato assai alla let-
« tura della Bibbia, ma non però regolatamente, con ordine.
« Bastò nondimeno perch' io m' infiammassi del molto poe-
« tico che si può trarre da codesta lettura, e che non po-
« tessi più stare a segno, s' io con una qualche composi-

« zione biblica non dava sfogo a quell' invasamento che
« n' avea ricevuto. Ideai dunque, e distesi e tosto poi ver-
« seggiai anche il *Saulle*, che fu la decimaquarta, e, se-
« condo il mio proposito d' allora, l' ultima dovea essere
« di tutte le mie tragedie. E in quell' anno mi bolliva tal-
« mente nella fantasia la facoltà inventrice, che se non
« l' avessi frenata con questo proponimento, almeno altre
« due tragedie bibliche mi si affacciavano prepotentemente
« e mi avrebbero trascinato: ma stetti fermo al proposito,
« e parendomi essere le quattordici anzi troppe che po-
« che, lì feci punto. Ed anzi (nemico io sempre del troppo
« ancorchè ad ogni altro estremo la mia natura mi so-
« glia trasportare) nello stendere la *Merope* e il *Saulle*
« mi facea tanto ribrezzo l' eccedere il numero che aveva
« fissato, ch' io promisi a me stesso di non le verseggiare,
« se non quando avrei assolutamente finite e strafinite
« tutte le altre; e se non riceveva da esse in intero l' ef-
« fetto stessissimo ed anche maggiore, che avea provato
« nello stenderle, promisi anche a me di non proseguirle
« altrimenti. Ma che valsero e freni, e promesse, e propo-
« siti? Non potei mai far altro, nè ritornai su le prime,
« innanzi che quelle due ultime avessero ricevuto il loro
« compimento. Così son nate queste due, spontanee più
« che tutte le altre: dividerò con esse la gloria, s' esse
« l' avranno acquistata e meritata: lascerò ad esse la più
« gran parte del biasimo se lo incontreranno; poichè e
« nascere, e frammischiarsi con le altre a viva forza han
« voluto. Nè alcuna mi costò meno fatica e meno tempo
« di queste due. »

[27]) Scrive l' Alfieri nel *Parere* su le sue tragedie sotto il titolo *Merope*, dopo altre considerazioni:

« L' autore ha dovuto di necessità impiegare molta più
« arte nel condurre questa tragedia che in nessun altra
« sua, dovendo sempre avere innanzi agli occhi, che se
« egli non la intesseva meglio, cioè più semplicemente, più
« verisimilmente e più caldamente che le precedenti di un
« tal nome, egli dimostrava contro a se stesso ch' ella era

« stata temerità l'imprendere di far cosa fatta. Ma debbo
« pur anche confessare per amor del vero, ch'ove egli
« mai fosse in ciò riuscito, la gloria di chi tratta un sog-
« getto per così dire esaurito dagli altri, rimane assai pic-
« ciola, in quanto chi vien dopo si può interamente valere
« delle bellezze trovate dai predecessori, e toglierne o mi-
« norarne i difetti. Tanto maggiore quindi glie ne spetta
« la vergogna, se egli non vi è riuscito. »

[28]) Tutto si faccia; e poichè vuol Messene
Esser delusa, si deluda. Quando
Saran da poi sopiti alquanto e queti
Gli animi, l'arte del regnar mi giovi.
Per mute, oblique vie n'andranno a Stige
L'alme più audaci e generose. Ai vizi,
Per cui vigor s'abbatte, ardir si toglie,
Il freno allargherò. Lunga clemenza,
Con pompa di pietà, farò che splenda
Su i delinquenti; ai gran delitti invito
Onde restino i buoni esposti, e paghi
Renda gl'iniqui la licenza; ed onde
Poi fra sè distruggendosi, in crudeli
Gare private il lor furor si stempri,
Udrai sovente risonar gli editti,
E raddoppiar le leggi, che al sovrano
Giovan servate e trasgredite. Udrai
Correr minaccia ognor di guerra esterna;
Ond'io n'andrò su l'atterrita plebe
Sempre crescendo i pesi, e peregrine
Milizie introdurrò. Che più? son giunto
Dov'altro omai non fa mestier che tempo;
Anche da sè ferma i dominî il tempo.

(Atto III, scena I.)

[29]) Entre ce trône et moi je vois un précipice;
Il faut que ma fortune y tombe, ou le franchisse.
Mérope attend Egisthe; et le peuple aujourd'hui,
Si son fils reparaît, peut se tourner vers lui.
En vain quand j'immolai son père et ses deux frères,
De ce trône sanglant je m'ouvris les barrières;
En vain dans ce palais, où la sédition

Remplissait tout d'horreur et de confusion,
Ma fortune a permis qu'un voile heureux et sombre
Couvrît mes attentats du secret de son ombre;
En vain, du sang des rois, dont je suis l'oppresseur,
Les peuples abusés m'ont cru le défenseur:
Nous touchons au moment où mon sort se décide.

(Acte I, scène IV.)

30) . . . . il mio cammino
Cheto e soletto io proseguia, allor quando
Per quella via che in ver Laconia guida,
Un uom vidi a venir, d'età conforme,
Ma di selvaggio e truce aspetto: in mano
Nodosa clava avea. Fissò in me gli occhi
Torvi; poi guardò se quinci o quindi
Gente apparia; poichè appressati fummo
Appunto al varco del marmoreo ponte,
Ecco un braccio m'afferra, e le mie vesti,
E quanto ho meco, altero chiede, e morte
Bieco minaccia. Io con sicura fronte
Sprigiono il braccio a forza; egli a due mani
La clava alzando mi prepara un colpo,
Che se giunto m'avesse, le mie sparse
Cervella foran'or giocondo pasto
Ai rapaci avvoltoi: ma ratto allora
Sottentrando il prevenni, ed a traverso
Lo strinsi e l'incalzai: così abbracciati
Ci dibattemmo alquanto, indi in un fascio
N'andammo a terra; ed arte o fosse o sorte
Io restai sopra, ed ei percosse in guisa
Sovra una pietra il capo, che il suo volto
Impallidì ad un tratto, e le giunture
Disciolte, immobil giacque. Allor mi corse
Tosto al pensier, che su la via restando
Quel funesto spettacolo, inseguito
D'ogni parte i' sarei fra poco: in core
Però mi venne di lanciar nel fiume
Il morto o semivivo; e con fatica
(Che inutil era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra; e in terra rimaneva
Una pozza di sangue. A mezzo il ponte

Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol; quinci cadere
Col capo in giù il lasciai. Piombò, e gran tonfo
S' udì nel profondarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l' onda sovra lui si chiuse.
Nè il vidi più; che il rapido torrente
L' avrà travolto e ne' suoi gorghi spinto.
Giacean al suol la clava, e negra pelle,
Che nel pugnar gli si sfibiò dal petto;
Questi io tolsi, non già come rapine,
Ma per vano piacer quasi trofei.
E chi creder potria che spoglie tali,
O di nessuno o di sì poco prezzo,
M' avesser spinto a ricercar periglio,
Ed a dar morte altrui?

(Atto I, scena III).

[31]) Io m' era al vecchio genitor di furto
Sottratto incauto; e già più mesi attorno
Men giva errando per città diverse,
Quando oggi alfin qui m' avviava. Un calle
Stretto e solingo, che ai pedon dà via
Lungo il Pamìso con veloci piante
Venìa calcando, impaziente molto
Di porre il piè nella città, che mostra
Mi fea da lungi vaga, e in un pomposa
D' alti palagi e di superbe torri.
Quand' ecco a me d' incontro altr' uom venirne
Più frettoloso assai; son d' uom che fugge
I passi suoi; giovin l' aspetto; gli atti
Arroganti, assoluti; ei di lontano
Con man mi accenna ch' io gli sgombri il passo.
Angustissimo il luogo ad uno appena
Adito dà; sul fiume alto scoscende
Il mal sentier per una parte; l' altra,
Irta d' ispidi dumi, assai fa schivo
D' accostarvisi l' uomo. Il modo spiacque
A me, libero nato, uso soltanto
D' obbedire alle leggi, e a ceder solo
Ai più vecchi di me: m' inoltro io quindi.
Ei con voce terribile: « Ritratti,

« O ch'io... » mi grida. Ardo di sdegno, allora :
« Ritratti tu » gli replico. Già presso
Siam giunti : ei caccia un suo pugnal dal fianco
E su me corre : io non avea pugnale,
Ma cor ; lo aspetto di piè fermo : ei giunge ;
Io sottentro, il ricingo, e in men che il dico,
L'atterro ; invan dibattesi ; il conficco
Con mie ginocchia al suol : sua destra afferro
Con ambe mani ; ei freme indarno, io salda
Gliela rattengo immota. Quando ei troppo
Debil si scorge al paragone, a finta
Mercede viene ; io 'l credo, il lascio ; ei tosto
A tradimento un colpo, qual qui il vedi,
Mi vibra ; i panni squarcia ; il colpo striscia :
Lieve è il dolor, ma troppa è l'ira ; io cieco,
Di man gli strappo il rio pugnal... trafitto
Nel sangue ei giace.

(Atto III. scena II).

[32]) Aux bords de la Pamise, en un temple sacré
Où l'un de vos aïeux, Hercule, est adoré,
J'osais prier pour vous ce dieu vengeur des crimes :
Je ne pouvais offrir ni présents, ni victimes ;
Né dans la pauvreté, j'offrais de simples voeux,
Un coeur pur et soumis, présent des malheureux.
Il semblait que le Dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.
Deux inconnus armés m'ont abordé soudain,
L'un dans la fleur des ans, l'autre vers son déclin,
Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide ?
Et quels voeux formes-tu pour la race d'Alcide ?
L'un et l'autre à ces mots ont levé le poignard.
Le ciel m'a secouru dans ce triste hasard,
Cette main du plus jeune a puni la furie ;
Percé de coups, madame, il est tombé sans vie :
L'autre a fui lâchement tel qu'un vil assassin.
Et moi, je l'avoûerai, de mon sort incertain,
Ignorant de quel sang j'avais rougi la terre,
Craignant d'être puni d'un meurtre involontaire,
J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté.

Je fuyais; vos soldats m'ont bientôt arrêté:
Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

(Acte II, scène II).

[33]) « La poesia francese ha un genio tutto diverso dal « pindarico; e benchè ella vanti i suoi La-Motte, Rousseau « e Voltaire, i versi loro non sono più che un verseggia- « mento, cioè a dire una prosa misurata e rimata. Se tra « loro fu mai alcuno che sopra gli altri si sollevasse, egli « è stato Ronsard, che buon poeta si fece studiando i no- « stri bravi italiani; ma di presente lodarlo in Francia « sarebbe un farsi oggetto di derisione e di favola. »

(Nota alla Bib. del Fontanini, tom. II, pag. 103).

[34]) Vedi il discorso contro Voltaire nel libro di Luigi Morandi: *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire,* pag. 53, dove si leggono queste parole:

« La lingua francese più ancora delle sue sorelle è « troppo castigata, troppo scrupolosa, troppo schifiltosa « per ridare lo Shakespeare. Nell' esprimere pensieri ele- « vati, essa non tollera il minimo vocabolo volgare, la mi- « nima trasposizione un po' ardita, la minima frase non « usata o disusata. Una spezzatura nel verso, una rima « che non risponda con la maggiore esattezza, un emisti- « chio un po' mal disgiunto dall'altro, sono per essa difetti « insopportabili. »

« . . . . . Se voi dunque vi provate, secondo l'indole della « poesia francese, a incatenarlo (esso Shakespeare) in versi « alessandrini, che somigliano a una processione di frati, « camminanti a due a due con passo uguale e grave lungo « una strada diritta, non lo riconoscerete più: avrete fatto « ballare il minuetto a chi è avezzo a slanciarsi come un « cervo. Se lo traducete tutto in prosa, riuscirà un intin- « golo senza sale; se lo traducete in versi rimati lo impa- « stoierete; se lo traducete in isciolti, misericordia! »

(Cap. II).

[35]) Vedi la *Lettre sur la musique française*, dove l'autore dimostra quanto la sua lingua manchi di armonia, e quanto sia per questo capo inferiore all'italiana.

[36]) « Jamais langue n'a été si sage ni si retenue, ou « plutôt si gênée et si esclave que la nôtre. »

(Dacier dans la note au vers *Quid autem Coecilio*, etc. de l'*Art poétique* d'Horace.)

« Que doit on attendre d'une traduction dans une lan- « gue, comme la nôtre, toujours timide, et dans la quelle « il n'y a presque point d'heureuse hardiesse, parce que « toujours prisonnière dans ses usages, elle n'a pas la moin- « dre liberté ? »

(Dans la préface à l'*Iliade*, pag. 37 édit. de Amsterdam, 1731.)

« Mais cette composition mêlée (*qui tien de l'austère et* « *du fleuri*), source de grâces, est inconnue à notre lan- « gue; elle n'admet point toutes ces différences, elle ne « sait que faire d'un mot bas, dur, désagréable; elle n'a « rien dans ses trésors, qu'elle puisse employer pour ca- « cher ce qui est défectueux; elle n'a ni ces particules « nombreuses, dont elle puisse soutenir ses termes, ni cette « différente harmonie, qui naît du différent arrangement « des mots, et par conséquent elle est incapable de ren- « dre la plupart des beautés qui éclatent dans cette poésie. »

E prima assai del Dacier, Michele Montaigne avea scritto:

« Je le trouve (*le langage français*) suffisamment abon- « dant, mais non pas maniant et vigoureux suffisamment: « il succombe souvent à une puissante conception, etc. »

(*Essais,* lib. III, chap. 5.)

[37]) Questi in uno scritto premiato dall'Accademia di Bordeaux, chiama la sua lingua « monotona, timida, in- « capace d' inversioni, e di quei furti avventurosi che ar- « ricchirono la letteratura inglese, costretta ad immolare « all' amore d' una floscia eleganza tutto il suo primo vi-

« gore, tale insomma che in essa riescono oltremodo dif-
« ficili, e per ciò lungi dalla perfezione, l'eloquenza e la
« poesia. »

(*Eloge de Michel Montaigne*).

[38]) Il traduttore della *Georgica* e *dell' Eneide* di Virgilio, e del *Paradiso perduto* di Giovanni Milton, comparando la lingua francese alla lingua del Lazio mostra l'inferiorità di quella ch'egli stima « incapace di poesia epica » ed osserva che l'idioma francese « è pieno di vocali mute,
« di sillabe sorde, inarticolate, indistinte che ingannano
« l'orecchio, infievoliscono il suono, son nemiche d'ogni
« armonia. » Indi ripete le accuse già fatte della niuna inversione, dell'obligo di disporre ognora le frasi nello stesso ordine di costruzione, e della difficoltà di unir voci tra loro con destro modo, onde più aggraziato riesca il giro dei periodi e varia e numerosa la cadenza (*Pref. à la traduct. des Géorgiques* pag. 30). E in altro luogo della medesima prefazione afferma che dalla lingua francese
« una delicatezza superba ha sbandito infinito numero di
« espressioni e d'immagini » di maniera che essa lingua a parer suo « per farsi più dignitosa è diventata più po-
« vera. »

[39]) A conferma di quanto ho detto indicherò altre invenzioni consimili: negl'*Innamorati* dello stesso Goldoni il fondamento del carattere di Fulgenzio è la gelosia: egli dunque in certo modo rappresenta tutti i gelosi, ma le note concomitanti sono il temperamento irascibile, un vero sentimento di bontà e di onoratezza, una sincerità non mai smentita, una inclinazione a riconoscere i propri torti; per le quali cose il carattere di questo personaggio acquista una verità e una vita mirabile. E poichè il Plauto veneziano, per la sua valentia non solo gareggia coi sommi poeti comici, ma li vince quasi tutti, nominerò *il maldicente alla bottega del caffè*. La maldicenza è un vizio tipico, al quale si mescola però l'ostinazione, la presunzione,

la vanità di mostrarsi ricco e prodigo con la meschinità dello spendere, il presumere di aver sempre ragione. Se vi ha chi abbia riconosciuto conforme al vero codesta mia teorica (quando mi si consenta a così chiamarla), potrà rintracciarne le prove in altri capilavori drammatici: rileggansi *Le bourrus bienfaisant* del Goldoni medesimo, il *Tartuf, Le bourgeois gentilhomme*, *Le misanthrope* del Molière, si ricordi lo Shylock nel *Mercante di Venezia*, il Falstaff nelle *Allegre comari di Windsor* dello Shakespeare, ecc.